

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE GRAND CYCLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

KYRIL DUBÉ

MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes ont contribué à la réalisation du film *Le Grand Cycle* ainsi qu'à l'accomplissement de ce mémoire de maîtrise.

Tout d'abord, j'aimerais remercier Pierre Bouchard et Janick Lemieux pour la confiance qu'ils m'ont témoignée et le temps qu'ils ont dédié à ce projet. Il va sans dire que sans eux, ce film n'aurait jamais vu le jour. Merci à eux pour leur grande générosité.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement mes fidèles collaborateurs. Tout d'abord, mille fois merci à Marc-André Lapierre pour avoir accepté de se lancer tête première dans la création du film *Le Grand Cycle*, et ce, avec une grande implication et un immense talent. En y réalisant brillamment la direction photo ainsi qu'en composant la musique originale du film, il aura assurément donné sa couleur au projet. Un grand merci également à Philippe Grégoire, ingénieur du son, et Julien Éclancher, mixeur et concepteur sonore, pour leur professionnalisme. La qualité de leur travail a su donner vie aux images.

Merci à mon directeur de maîtrise, Louis-Claude Paquin, pour ses judicieux conseils prodigués au fil de mon parcours. Je le remercie également pour sa grande patience durant ce lent processus à travers lequel il a su me guider par des commentaires toujours constructifs.

Je dois beaucoup à mes parents et amis pour le soutien accordé tout au long de mes études et pour les mots d'encouragement. Merci à Mélanie, Alexandra, Alain, Véronique, Emmanuel et Jean-Gabriel pour leurs précieux conseils. Je tiens aussi à remercier mon père et ma mère, Normand et Danièle, pour leur appui indéfectible au fil de ce cycle d'études.

Enfin, il serait impossible de passer sous silence l'aide incalculable de Sophie, ma compagne et complice de tous les instants. Elle fut toujours présente tout au long de cette entreprise. Je la remercie pour son écoute, sa patience et ses bons mots.

À vous tous, un grand merci.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CONCEPTUEL .....	2
1.1 Le vélo.....	2
1.2 Intentions de départ .....	5
1.3 Glanage .....	6
1.4 Documentaire de proximité.....	7
1.5 Récit de vie.....	10
1.6 Pierre Perrault.....	12
1.6.1 Démarche .....	13
1.6.2 Thématique.....	16
1.7 Charlevoix .....	18
CHAPITRE II	
PRODUCTION   RÉCIT DE PRATIQUE.....	20
2.1 Préparation .....	20
2.1.1 Pierre et Janick .....	21
2.1.2 Rapport au temps et quotidien .....	23
2.1.3 Raymond Depardon .....	25
2.1.4 Mémoire corporelle.....	27

2.2	Tournage .....	28
2.2.1	Contexte .....	28
2.2.2	Procédés .....	29
2.2.3	L'incursion du cinéma .....	31
2.2.4	Territoire et identité .....	32
2.2.5	Perspective et subjectivité .....	34
2.3	Montage.....	35
2.3.1	Trouver le souffle.....	36
2.3.2	Le discours qui prend forme .....	37
2.3.3	Conception sonore.....	39

### CHAPITRE III

RETOUR CRITIQUE .....	41
-----------------------	----

3.1	Personnages et enjeux .....	41
3.1.1	La prise de risques.....	41
3.1.2	Mode de vie alternatif .....	44
3.1.3	Entre nomadisme et sédentarisme.....	45
3.2	La part de subjectivité .....	47
3.2.1	Rapport aux personnes filmées .....	48
3.2.2	Scénarisation documentaire .....	49
3.2.3	Rapport à l'image.....	50
3.3	Bilan.....	51

CONCLUSION .....	53
------------------	----

BIBLIOGRAPHIE .....	55
---------------------	----

FILMOGRAPHIE .....	58
--------------------	----

## RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce mémoire-création, l'auteur de ces lignes a réalisé un documentaire d'une durée de 27 minutes et intitulé *Le Grand Cycle*. Suite à cela et à la manière d'un praticien réflexif, il a rédigé ce document d'accompagnement qui se veut une réflexion sur le processus de création, un questionnement basé sur l'expérience de réalisation du film. *Le Grand Cycle* trace le portrait d'un couple de voyageurs à vélo qui sillonnent la planète depuis plus de 15 ans. Des gens pour qui le vélo se retrouve au centre de leur existence puisque c'est sur lui que repose leur mode de vie. Il a été tourné à l'été 2010, alors que Pierre Bouchard et Janick Lemieux traversaient le nord du Québec par les routes forestières reliant la rivière des Outaouais au Fjord du Saguenay.

Le but était de raviver le souvenir d'événements vécus et de sensations enfouies par le geste quotidien et la mémoire des sens. Puis, par un processus d'expression de l'expérience, amener les protagonistes à donner rétrospectivement un sens aux actions posées et à la trajectoire empruntée, les amener à faire de leur vie une histoire cohérente à partir de ces moments choisis. Ensuite, en utilisant le matériel puis      même le réel, l'intention du réalisateur était de créer une zone de flottement entre le présent et le passé, un territoire mental qui serait imagé à l'étape du montage.

Mots clés :

Cinéma, documentaire, portrait, vélo, récit de pratique

## INTRODUCTION

M'étant lancé dans la réalisation du film *Le Grand Cycle* de façon instinctive, sans analyse approfondie ni concept particulier auquel m'accrocher, mu par le simple désir de tourner un film gravitant autour du vélo, ce document d'accompagnement prendra la forme d'un questionnement sur ma façon de faire, une analyse a posteriori à partir de l'expérience de réalisation du film et retraçant la genèse du projet. Je me rappelle n'avoir volontairement pas voulu « m'enfermer » dans un cadre théorique par souci de liberté et pour que le film puisse trouver sa propre voie. Je ne voulais donc pas intellectualiser ma démarche, souhaitant avant tout vivre le tournage, l'expérience, de manière intuitive, sur le plan sensitif et humain; car tourner, c'est aller voir par soi-même et toucher par soi-même, c'est avant tout une expérience de la rencontre.

Ce texte se veut donc une réflexion sur les fondements de ma pratique comme cinéaste s'intéressant au vécu et puisant sa matière à même le réel. Par un acte de mémoire, j'essaierai de penser à comment ça s'est passé, je tenterai de tirer le sens de cette pratique, le faire apparaître. Tout au long de ce texte, je tenterai donc, à la manière d'un praticien réflexif, de mettre des mots sur mon travail et faire ressortir les choix esthétiques qui ont été faits ainsi que mes thèmes de prédilection. En décomposant le tout, le film comme entité, je tenterai donc de comprendre comment il s'est construit. Avec du recul, j'analyserai et ferai apparaître mes approches artistiques et mon cheminement heuristique. Une démarche introspective visant à faire l'état des lieux de ma pratique, du particulier au général, pour qu'une réflexion autour de ce film précis puisse profiter à la réalisation de mes prochains projets.

## CHAPITRE I

### CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CONCEPTUEL

Dans ce chapitre, j'aborderai tout d'abord mes intérêts personnels ainsi que les intentions de départ qui furent à l'origine du projet de film *Le Grand Cycle*. J'exposerai ensuite quelles furent les approches artistiques et théoriques qui guidèrent la création du film. Enfin, j'étudierai sommairement les méthodes de travail ainsi que le propos qui émane de l'œuvre d'un des piliers du cinéma québécois qui a eu et qui continue d'exercer une influence certaine sur notre cinématographie nationale, à savoir Pierre Perrault.

#### 1.1 Le vélo

« Le premier coup de pédale, c'est l'acquisition d'une nouvelle autonomie, c'est l'échappée belle, la liberté palpable, le mouvement à la pointe du pied, quand la machine répond au désir du corps et le devance presque. En quelques secondes, l'horizon borné se libère, le paysage bouge. Je suis ailleurs. Je suis un autre, et pourtant je suis moi comme jamais; je suis ce que je découvre. »<sup>1</sup>

Marc Augé, *L'éloge de la bicyclette*

Tout d'abord, le vélo représente pour moi une façon particulière d'explorer l'espace et d'arpenter le monde. Loin des autoroutes qui foncent en ligne droite, le cycliste trace son parcours à son rythme, à son goût et selon l'inspiration du moment. Et il me semble que cette liberté favorise la déambulation, un angle, un point de vue, où « rouler c'est se retrouver dans

---

<sup>1</sup> Marc Augé, *Éloge de la bicyclette*, Éd. Payot & Rivages, Paris, 2008, p.29



un corps à corps avec l'environnement »<sup>2</sup>. Cela lui permet de sortir des sentiers battus et d'être en contact direct avec l'environnement dans lequel il évolue, en communion avec les éléments. En ce sens, Pierre Foglia écrivait : « Je prétends qu'à vélo, je ne traverse pas les paysages, j'en deviens partie »<sup>3</sup>.

Personnellement, j'ai complètement intégré le vélo à mon quotidien, il est mon principal moyen de transport. Cela s'est fait graduellement, au fil des années et à travers les saisons. Il fait aujourd'hui partie intégrante de mon mode de vie. J'aime la simplicité mécanique du vélo. J'adore bricoler, réparer, modifier et construire des vélos. C'est un de mes passe-temps favoris. De plus, rouler à vélo est l'activité physique que je préfère pratiquer pour me ressourcer en suant et en me poussant à bout. Car, comme le souligne Marc Augé : « Ce qui me paraît le plus beau dans l'exercice physique, c'est qu'on s'éprouve soi-même, on apprend à se connaître »<sup>4</sup>. En effet, je sens que la pratique du vélo me remet en contact avec moi-même lorsque j'en ressens le besoin.

J'enfourche ma monture et, après seulement quelques coups de pédales, déjà cette impression de grisante liberté m'envahit. Je sens les éléments de la nature et ressens les variations du relief. Je suis littéralement le moteur qui me propulse. Le vélo devient comme une prolongation de moi-même, un bolide qui avance grâce à ma seule force motrice. J'aime prendre un virage sur un vélo de piste, comme au vélodrome, et en sortir propulsé. Ou encore monter une côte abrupte debout sur un vélo de route, « en danseuse » comme on dit, une ascension éprouvante qui sera suivie d'une descente exaltante, en roue libre. Et puis rouler en peloton et me faire aspirer dans le sillon. C'est libérateur, je prends alors pleinement conscience et possession de mon propre corps.

---

<sup>2</sup> *Ibid*

<sup>3</sup> Pierre Foglia. *Trois livres*. La Presse, 11 décembre 2012.  
<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/pierre-foglia/201212/10/01-4602655-trois-livres.php>

<sup>4</sup> Gilles Vieille Marchiset, Thierry Wendling. *L'écriture du sport. Entretien avec Marc Augé*. ethnographiques.org, Numéro 20 - septembre 2010 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2010/Vieille-Marchiset.Wendling2>

Je roule au Québec douze mois par année et j'apprécie chacune des saisons. Encore une fois, parce qu'à vélo on est en contact direct avec son environnement et qu'on le sent se transformer de façon beaucoup plus sensible au fur et à mesure qu'on avance. J'aime cette idée de légèreté et de simplicité qu'il y a à circuler à vélo. L'hiver, une sensation comparable à celle de me déplacer en ski de fond m'envahit. Et puis je respire profondément. Les sens en éveil, je vis le moment présent avec acuité : les flocons, la neige, cette impression enivrante de rouler sur de la ouate, le son feutré des pneus dans la neige. Rouler à vélo m'apparaît alors comme un jeu : « Éloge premier, fondateur, éternel : le vélo est un jeu d'enfant qui dure longtemps »<sup>5</sup>.

J'aime le bruit du vent et sentir le soleil sur ma peau. J'aime voir la vache qui broute relever la tête sur mon passage lorsque je roule sur une route de campagne, ou encore rouler à la même vitesse que le héron qui longe la route, tous deux côte à côte. J'apprécie même ces moments à vélo lorsqu'il vente si fort que je n'arrive presque plus à avancer. Je ne peux alors que constater à quel point je suis petit face aux forces de la nature... et l'accepter. Cela remet les choses en perspectives.

À l'autre bout du spectre, puisque mon expérience du vélo s'avère multiple, j'aime également me faufiler dans le trafic au centre-ville. Je perçois alors la fluidité de mon mouvement comme un pied de nez à tous ces gens coincés dans un embouteillage, chacun seul dans sa voiture. Il y a cette idée qu'en se déplaçant en ville avec son vélo, « il y a une pratique plus vagabonde de l'espace »<sup>6</sup>. Avec une plus grande autonomie lors des déplacements, la curiosité est plus libre de se manifester. Le vélo apparaît d'ailleurs, dans sa dimension sociale, comme une alternative à l'*autocentrisme*. Il permet un point de vue différent de celui qu'on adopte lorsque l'on se déplace en voiture. Comme cycliste, je me sens mieux connecté

---

<sup>5</sup> Éric Fottorino. *Petit éloge de la bicyclette*. Gallimard, Paris, 2007, p. 12

<sup>6</sup> Gilles Vieille Marchiset, Thierry Wendling. *L'écriture du sport. Entretien avec Marc Augé*. ethnographiques.org, Numéro 20 - septembre 2010 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2010/Vieille-Marchiset,Wendling2>

à ma ville parce que je la parcours, la traverse et la sillonne quotidiennement. J'adapte mon itinéraire en fonction de mon horaire, de la météo et de l'inspiration du moment.

Et enfin, en nous rapprochant de notre environnement, le vélo facilite les contacts humains. Or, c'est précisément cette idée de rencontre qui se retrouve au centre de ma démarche artistique et qu'il m'intéressait ici d'explorer par le vélo et avec ceux qui en font un usage inspiré et inspirant.

### 1.2 Intentions de départ

« Life is like riding a bicycle, to keep your balance, you have to keep moving. »<sup>7</sup>

Albert Einstein

Tout comme le cinéma, le vélo « moderne » est apparu au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, et tout comme lui, il aura exercé un engouement populaire sur les foules dès son apparition. Mais encore, il aura lui aussi transformé et influencé considérablement la société et demeure aujourd'hui l'un des principaux moyens de transport à l'échelle de la planète.

Pour revenir à l'embryon du projet, l'idée première était de réaliser un film qui célébrerait le vélo. Je voulais que ce film donne à réfléchir et qu'il ne se contente pas d'éblouir le spectateur. Pour ce faire, il me fallait dénicher des gens faisant un usage particulier du vélo, un usage inspiré et inspirant s'imbriquant dans leur quotidien et que j'allais tenter de capter dans son mouvement afin de rendre plus prégnante l'expérience sensible. Je voulais que le film prenne vie en s'appuyant sur une expérience réelle afin que l'on sente son souffle, qu'il ait une âme. Car si la vie est mouvement, le cinéma l'est également. Tout d'abord, il est la trace d'un mouvement, il en est son artefact, celui des corps notamment. D'autre part, par un

---

<sup>7</sup> Cité dans : Robert Penn. *It's all about the bike : The pursuit of happiness on two wheels*. Penguin Books, Londres, 2010, p. 47

assemblage « de plans sélectionnés et sectionnés »<sup>8</sup>, le film dessine un mouvement dans le temps à travers les sons et les images. Bien sûr, le cinéma n'est pas la vie, mais à mon sens il doit chercher à la toucher. Pour ce faire, je voulais exploiter pleinement cette facette du médium en jouant sur le mouvement. Le déplacement allait donc se retrouver au centre du récit, traverserait les images et viendrait ponctuer le rythme du film qui prendrait la forme d'un *road movie*.

Mais encore, je voulais mettre de l'avant le côté ludique qui caractérise le vélo, l'état de disponibilité dans lequel il nous place, ou enfin qu'il facilite. En effet, le vélo favorise la déambulation en permettant d'explorer le monde d'une façon particulière, en toute légèreté. La poésie du moment qui se dégage dans le mouvement; en contact direct avec l'environnement, les sens du cycliste sont en éveil. À vélo, nous voyons les lieux sous un autre angle, à un autre rythme, à son propre rythme.

### 1.3 Glanage

« Être cinéaste, c'est être le glaneur ou la glaneuse par excellence, celui ou celle qui ramasse tous les morceaux de réel, toutes ces bribes de réalité et qui doit, après les avoir bricolés par la caméra et le montage, les restituer, ripolinés pour une nouvelle utilisation, leur donner un sens neuf. »<sup>9</sup>

Cette idée de glanage fût tout d'abord liée à une démarche, à ma façon de faire le repérage. Ma façon de procéder est très simple : je vais flâner du côté de ce qui m'intéresse jusqu'au moment où je tombe sur une série d'éléments qui me mènent à cette histoire que je veux raconter. Tout débute au moment où je repère ce personnage qui m'intrigue. Je l'observe et le suis jusqu'à cette histoire spécifique autour de laquelle le film se construira en y prenant appui. En fait, cette idée de glaner, cette disposition de curiosité et d'ouverture face à

---

<sup>8</sup> François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 15

<sup>9</sup> André Roy, *Rétrospective Agnès Varda : l'art de glaner et de bricoler le réel*, 24 images, n° 123, 2005, p. 4



l'inattendu, exprime assez bien la proposition d'une démarche créative qui m'inspire et qui correspond à ma façon de faire depuis déjà quelques années. Me promener sans itinéraire précis en demeurant à l'affût d'une histoire à raconter, d'une parole qui se détache, d'un personnage qui se démarque et tendre l'oreille afin de l'écouter se raconter en évoquant certains de ses souvenirs passés.

C'est ainsi, en prenant mon temps, ou en le perdant, que je trouve ce que je ne cherchais pas. Je laisse le hasard des rencontres et ma curiosité m'inspirer. Un peu à la manière de Pierre Perrault qui, expliquant sa façon de procéder, évoque l'image du chasseur : « J'ai toujours l'impression quand je fais des films que je suis à la chasse... Il y a des pistes et je me laisse inspirer par des pistes. Au bout il y a une bête ou il n'y en a pas »<sup>10</sup>. Voilà, il y a chez moi une démarche assez instinctive qui pourrait se rapprocher de celle évoquée ici par Perrault. En effet, il n'y a rien de vraiment calculé, je reste simplement à l'affût du hasard et me laisse inspirer par ce qui passe et ce qui se passe sous mon regard et devant l'objectif de la caméra.

#### 1.4 Documentaire de proximité

Malgré ma passion du vélo, j'avais l'intuition dès le départ qu'il me fallait éviter de m'en tenir à l'objet « vélo ». Je voyais plutôt ce dernier comme un véhicule, un prétexte pour aller à la rencontre des gens et raconter leur histoire. À mon sens, s'en tenir au vélo aurait été un piège menant directement vers le reportage, et pour moi la distinction est importante.

Tout d'abord, rappelons que le champ du cinéma documentaire est vaste et qu'il englobe une multitude d'approches. Le terme documentaire est une appellation qui a été utilisée pour qualifier une variété de pratiques, en fait à peu près tout ce qui a pu se faire en dehors du film de fiction. Le cinéma documentaire qui m'intéresse s'appliquera à engager le spectateur dans une expérience spécifique, il cherchera à lui faire ressentir de l'émotion. Le reportage, quant

---

<sup>10</sup> Propos de Pierre Perrault dans le film *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond (1986). Paroles retranscrites et citées par Michèle Garneau, *Le coup de hache du réel : cinéma de Pierre Perrault. Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, janvier 1997, p. 260

à lui, de facture plus « télévisuelle », présentera plutôt un sujet qu'il couvrira plus rapidement de façon journalistique en étalant des faits. Le ton sera ici plus impersonnel. En effet, le type de relation qui s'établira entre celui qui filme et ceux qui sont filmés est crucial dans le cas du documentaire. Le temps est l'une des différences majeures qui distingue les deux approches. À ce sujet, Bernard Émond disait lors d'une entrevue entourant la sortie de son dernier film : « Le cinéma c'est l'art du temps. Sans le temps, il n'y a pas de cinéma, sans le temps, il y a de la télé »<sup>11</sup>.

Dans la pratique du documentaire, une certaine proximité, voire une certaine complicité, m'apparaît capitale si l'on souhaite s'approcher vraiment et donner à voir ce que ressent un individu à travers ce qu'il vit. Et c'est bien là mon but premier en tant que cinéaste, car ce qui m'intéresse, c'est avant tout la vie et le vécu, et cela s'inscrit nécessairement dans le temps.

Comme je le disais plus avant, le film documentaire qui m'interpelle est une œuvre de cinéma qui raconte une histoire. À la différence du film de fiction, il le fait à partir d'images et de sons puisés à même le réel. Mais tout comme lui, il présente des personnages qui vivent des situations et qui évoluent, ce qui provoque de l'émotion chez le spectateur et lui permet de s'identifier à eux. Plus le spectateur reconnaîtra dans les conflits que vivent les personnages des similitudes avec sa propre vie, plus il s'identifiera à eux et se laissera imprégner de l'histoire qui lui est racontée. D'où l'importance de choisir des personnages qui soient près de la réalité. Bien que ceux-ci puissent être très différents de nous, il faut qu'en certains points ils en viennent à nous ressembler dans leur bravoure, leur lâcheté, leur timidité, etc. En d'autres mots, qu'ils parviennent à partager notre humaine condition.

Pour prendre l'exemple qui nous intéresse ici, disons simplement que Pierre et Janick, les protagonistes du film *Le Grand Cycle*, accomplissent certes des actes plus grands que nature qui, à première vue, peuvent sembler les éloigner du commun des mortels. Or, je souhaitais précisément les démythifier, apprendre à les connaître au-delà des exploits et de cette image de grands aventuriers. Je voulais raconter leur histoire en m'approchant de ce qu'ils sont

---

<sup>11</sup> <http://voir.telequebec.tv/emissions/83/segments/643/bernard-emond-il-possede-le-talent>

vraiment au quotidien, question de les rendre plus humains et permettre l'identification du spectateur.

Le portrait rapproché, la relation humaine, l'expérience spécifique, la rencontre, cette volonté de s'aventurer de l'autre côté de l'image, au-delà de la façade, et plonger plus en profondeur au niveau des sens et du vécu : voilà ce qu'il m'intéressait d'explorer dans ce film. Je souhaitais créer un sentiment d'intimité favorisant un rapprochement avec les personnages afin que le spectateur puisse y trouver une résonance dans sa propre vie.

En ce sens, mon approche se fonde et s'appuie sur un mode de connaissance expérientiel, un rapport au monde que la citation suivante synthétise assez bien :

« C'est dans l'expérience que l'on peut connaître de façon vraie, c'est-à-dire de façon intime, par incorporation. Et l'expérience s'éprouve, c'est d'abord une disposition d'acuité dans l'écoute et le regard qui nous ouvre à l'existence des autres et ainsi nous permet de s'entre-éprouver dans cette rencontre. [...] Tout rapport au monde est matière à connaissance, puisque c'est dans la disposition que se construit la connaissance, et qu'il incombe à chacun de tirer les leçons des situations vécues. »<sup>12</sup>

Ainsi, je voulais camper le film sur Pierre et Janick, des gens capables de donner à voir et à penser une certaine philosophie cycliste, un point de vue interne, un angle particulier qui prend appui sur une expérience hors-norme du vélo. En ce sens, François Niney avance que, pour être « saisi », un phénomène exige d'être filmé et vécu de l'intérieur : « Le regard personnel est la seule garantie qu'on puisse avoir d'une réflexion *objective*, non pas au faux sens *d'impartial*, qui reste extérieur, mais au sens premier : *qui pense et pénètre son objet*. »<sup>13</sup> C'est donc dans cette optique que je me suis engagé dans la réalisation du film *Le Grand Cycle*, que je me suis engagé dans cette expérience spécifique.

---

<sup>12</sup> Amélie-Anne Mailhot. *Penser l'encirculation à travers le geste épistémologique de Pierre Perrault*. Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, p. 27

<sup>13</sup> François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 17

### 1.5 Récit de vie

« J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire. »<sup>14</sup>

La mémoire, cela même qui nous sert de boussole, apparaît comme un thème récurrent dans mon travail. Avec du recul, je constate que tous les projets que j'ai réalisés au cours des quatre dernières années furent sans exception des portraits documentaires s'intéressant à la trajectoire personnelle d'individus. Cette forme documentaire où la parole est donnée à quelqu'un pour qu'il se raconte en fouillant dans ses souvenirs me plaît. Je m'intéresse à la façon qu'il a de le faire. Cela nous en apprend énormément sur lui : sa position face aux événements, ses affects, son tempérament, etc. Tout cela transparaît dans ses yeux, dans l'expression de son visage et son langage non verbal, dans sa respiration et dans sa voix. Autant d'éléments qui viennent ajouter une valeur expressive au film.

Mais encore, je m'intéresse à comment chacun sélectionne et réorganise certains événements qui jalonnent son chemin, comment il s'approprie des faits qu'il transforme, consciemment ou non, selon sa position et la lecture qu'il en a. Aussi, comment il en laisse d'autres tout simplement s'effacer, par commodité. Le récit de vie, alors qu'il est énoncé par l'acteur lui-même, se trouve intimement lié à cette idée de mémoire sélective; il sert à conjuguer les rêves et la réalité. En effet, lorsque par un jeu de mémoire, le sujet se souvient d'un événement qu'il a vécu, il le reconstruit selon l'émotion que cet événement suscite chez lui. D'autre part, quand il évoque une suite d'événements qu'il choisit et dont il fait le rapprochement, il effectue des liens spécifiques et offre une clé de lecture particulière qui construit du sens, d'abord pour lui, et ensuite pour les autres. À ce sujet, il faut toujours garder en tête qu'une vie comporte plusieurs histoires.

---

<sup>14</sup> Marker, Chris. *Sans soleil*. France, 1983, 100 min.



Rappelons également que le récit de vie ne relève pas de l'autobiographie, où le sujet écrirait lui-même sur sa propre existence. Le récit de vie résulte plutôt d'une interaction entre le sujet et un interlocuteur, il engage un processus d'expression de l'expérience par la parole. Si on l'applique au cinéma, cette communication orale de la vie sert ensuite de matière pour le cinéaste qui l'utilise à l'étape du montage afin de construire le récit. Un matériel puisé à même le réel qui trouve sa source dans le vécu de l'individu et que le cinéaste devra sculpter et réorganiser pour construire l'édifice, cette structure qu'est le film.

Gilles Deleuze écrivait, en se référant au cinéma de Pierre Perrault : « Ce que le cinéma doit saisir [...] C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à *fictionner*, quand il entre *en flagrant délit de légende* »<sup>15</sup>. En façonnant ainsi son personnage, l'individu entre dans un processus de construction d'une sorte de « légende de soi ». Le récit, cette reconstruction subjective, devient alors un acte poétique auquel participent à la fois le sujet et le cinéaste. Chacun oriente à tour de rôle et par couches successives le déroulement du récit. Alors qu'ils évoquent certains faits et en taisent d'autres, Pierre et Janick opèrent des coupes dans le temps, des ellipses. Ce faisant, ils condensent, raccordent des souvenirs entre eux et structurent déjà une histoire qu'ils tentent de rendre cohérente et linéaire. Ils trient et hiérarchisent les souvenirs qu'ils font resurgir selon l'importance qu'ils leurs accordent dans leur histoire personnelle.

« C'est le processus du filmage d'une communauté, d'un groupe ou d'un personnage, qui lui donne la possibilité de *rendre lisible*, d'une certaine façon, son itinéraire, sa nature profonde, ses contradictions, qui cristallise sa mémoire, sa révolte, voire sa prise de conscience. »<sup>16</sup>

Lors du tournage, en pratiquant une écoute active, j'oriente la discussion et eux sélectionnent ce qu'ils me racontent. Tout en affirmant ma présence, j'essaie de filmer en demeurant autant que possible en retrait, pour ne pas trop déranger le déroulement des actions, des discours et

---

<sup>15</sup> Gilles DELEUZE, « L'image-temps », Les Éditions De Minuit, Paris, 1985, p.196.

<sup>16</sup> Thierry GARREL, « Les enjeux du cinéma documentaire », in *Demain, le cinéma ethnographique?*, dirigé par Jean-Paul Colleyne et Catherine de Clippel. Condé-sur-Noireau, Ed. Corlet, 1992, p. 106.

des idées qui s'expriment alors. Cela dit, par tous les choix que j'opère, je pose inévitablement mon point de vue sur ce que je filme. À cela s'ajoutent les points de vue du caméraman et du preneur de son qui orientent eux aussi les événements et laissent leur trace sur le matériel récolté.

Suite à cela, je réorganise à mon tour le récit selon les structures qui se dessinent, se révèlent et que je décèle derrière les répétitions. Un film, fut-il le plus authentique des documentaires, ne sera jamais la vie, mais une mise en récit et un objet de réflexion sur celle-ci. En effet, par l'écriture et par la manière dont j'oriente le tournage, mais plus encore par le montage, j'opère une mise en récit des récits de vie que me livrent Pierre et Janick. Je cherche alors à organiser la structure du film selon ce qui m'apparaît être le schème de leur parcours de vie, avec ce que cela comporte de temps dramatiquement forts, et d'autres, disons plus faibles. Au final, je ne conserve que ce dont j'ai besoin pour articuler le discours du film par un assemblage subjectif du matériel recueilli en tournage.

Avec du recul, je constate que j'aurai passé beaucoup de temps en repérage avant de m'arrêter sur le destin croisé de Pierre Bouchard et Janick Lemieux, les choix qu'ils ont opérés et le parcours qu'ils ont emprunté en adoptant un mode de vie hors normes. Dans un mélange de paroles et de silences, par les souvenirs qu'ils sélectionneraient spontanément, je désirais d'abord et avant tout les laisser se raconter eux-mêmes. Apprendre à les connaître à travers les mots, les leurs, ceux qu'ils choisiraient. Je souhaitais les écouter faire de leur vie, de ces moments choisis, une histoire cohérente. Je voulais les laisser rétrospectivement donner un sens aux actions posées et à la trajectoire empruntée.

## 1.6 Pierre Perrault

En revisitant l'œuvre de Pierre Perrault, je voulais retourner à la source de l'expérience filmique s'intéressant à la représentation du réel au cinéma. En cette année marquant le 50<sup>e</sup> anniversaire du film *Pour la suite du monde*, premier film de Perrault qu'il coréalisa avec Michel Brault, je voulais retourner à « l'empremier » du cinéma québécois, pour reprendre un

terme cher à l'auteur. Ce film, qui trace un portrait poétique des habitants de l'Isle-aux-Coudres, est le premier long métrage documentaire avec le son entièrement synchrone. Il figure certainement parmi les films les plus marquants de notre cinématographie nationale. Cinéaste de la parole et du « superlatif », Pierre Perrault est avant tout un poète du vécu qui va au fond des choses. Son œuvre est pour moi l'une des plus inspirantes qui soit, tant dans la démarche exemplaire de l'auteur qu'en ce qui a trait aux thèmes qui lui sont chers et qui traversent ses films.

#### 1.6.1 Démarche

Tout d'abord, Perrault est un être incarné qui trouve sa place dans le mouvement et dans l'action. Il participe et vit les expériences qui se trouvent au centre de ses films : « il veut suivre ces gens qui réclament pour eux-mêmes la capacité d'avoir *appris à vivre en vivant* »<sup>17</sup>. Il s'approche et s'identifie à eux en prenant part aux événements. En ce sens et dans l'esprit du cinéma direct, la caméra participe toujours à l'action dans son cinéma. À ce sujet, rappelons que lors du tournage du film *Pour la suite du monde*, Perrault avait même été nommé « maître de pêche » au moment de remettre en branle la « pêche à marsouins », au moment de raviver cette pratique ancienne. Il ne se contente donc pas d'observer. En effet, non seulement il pratique l'observation participante comme le ferait un anthropologue, mais il va jusqu'à provoquer cette pêche qui ne s'organise pas à la seule initiative des insulaires. Sans le film, tout porte à croire que cette pêche ancestrale n'aurait jamais été réactivée. *Pour la suite du monde* porte la mémoire d'un savoir-faire et d'une tradition aujourd'hui délaissée.

Une autre caractéristique fondamentale de la démarche de Pierre Perrault est qu'elle s'inscrit dans le temps et s'appuie sur une longue fréquentation des protagonistes qui font l'objet de ses films. Il se dégage une impression de complicité de la relation qu'il établit avec ceux qu'il filme.

---

<sup>17</sup> Amélie-Anne Mailhot. *Penser l'encirculation à travers le geste épistémologique de Pierre Perrault*. Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, pp. 46-47

« Avec le cinéma direct, s'il n'y a plus de scénario préétabli ni d'acteurs au sens classique, il y a participation à toutes les étapes de la réalisation du film, pendant et entre les périodes de tournage, par une collaboration intime des membres de l'équipe et des relations suivies avec les gens. Ainsi, il n'y a presque pas de différence entre l'instant du tournage et le moment où l'on ne tourne pas. »<sup>18</sup>

En effet, sa façon de faire des films repose véritablement sur la relation et l'échange, sur des rapports humains vrais et authentiques qui se sont développés au fil du temps. Il voue d'ailleurs une fidélité à ses personnages que l'on voit réapparaître d'un film à l'autre, des individus qu'il finit par connaître intimement parce que son rapport à eux tient de l'amitié. Il devient alors plus facile pour lui de provoquer des situations significatives dans lesquelles ceux-ci se révèlent à l'écran.

À ce sujet, Perrault s'avère un véritable maître dans l'art de provoquer les événements et les rencontres. Une forme d'écriture qu'il pratique systématiquement. Souvent, il semble promener un personnage devant la caméra en le plaçant dans des situations qui le feront réagir. Par exemple, autant dans *Le règne du jour* (1966) que dans *C'était un Québécois en Bretagne, madame!* (1977), ou encore dans *En voile bas et en travers* (1983), Perrault emmène en voyage des personnages qui ont fait l'objet de films précédents. Le procédé est toujours le même, comme l'est d'ailleurs aussi la destination : la Bretagne. En se rendant au pays de Jacques Cartier, figure emblématique représentant l'ancêtre premier des Québécois dans l'œuvre de Perrault, chacun des personnages redécouvre ses origines et précise son identité propre et collective au contact de l'Autre qui le confronte ou le conforte. Dans chacun des trois films, les protagonistes rentrent au pays transformés par ce qu'ils ont vu et vécu, par leur expérience et ce qu'ils ont appris.

Le montage et la construction du discours constituent un autre moment clé dans le cinéma de Pierre Perrault. Selon lui, c'est d'ailleurs le montage qui donne la dimension poétique à son

---

<sup>18</sup> Michel Larouche. *Une nouvelle écriture du vécu*. in *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, sous la direction de Paul Warren, L'Hexagone, Québec, 1999, p. 333

cinéma : « Sans comparaisons, rapprochements, contrastes, contradictions, etc., les faits enregistrés restent pour ainsi dire lettre morte. Comme une eau brouillée »<sup>19</sup>. Ses films apparaissent tantôt comme des plaidoyers, tantôt comme des éditoriaux, et ce beaucoup en raison du montage qu'il opère. En revisitant son oeuvre, j'ai pu constater sa façon de procéder. À chacun de ses cycles ou périodes, il investit un lieu, un territoire. Il y déniche des personnages qu'il apprend à connaître, puis tourne avec eux pendant des mois, des années et se bâtit ainsi une banque d'images colossale. Après coup, il monte longuement et minutieusement en ne se souciant guère de chronologie : « Ce qui vient intensifier la représentation, ce sont les incessants chassés-croisés de temporalités (répétitions, parallélismes) et l'enchevêtrement des récits »<sup>20</sup>. Bien que l'on ait qualifié son cinéma de « cinéma direct », il ne me semble pas être le meilleur représentant de cette école qui prétend manipuler le moins possible le matériel filmé. Or, Perrault articule véritablement son discours et construit du sens à l'étape du montage.

Dans *Un pays sans bon sens*, il crée des rapprochements qui tiennent de l'éditorial. Il utilise véritablement la dialectique du montage lorsque, par exemple, un personnage commence une phrase dans un espace-temps (unité de la scène, du plan), puis un second la complète dans un autre lieu et à un autre moment. Perrault organise et compose ainsi un discours qui donne l'impression que c'est la communauté qui s'exprime bien plus qu'un seul individu, chacune des voix s'imbrique dans l'ensemble et vient s'intégrer à un tout qui la dépasse. Une composition magistralement montée et orchestrée, une symphonie de village au moyen de laquelle s'exprime le cinéaste et dont la forte présence se fait sentir.

---

<sup>19</sup> Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (CQDC). *Pierre Perrault*, 2<sup>e</sup> édition, Montréal, 1971, p. 30

<sup>20</sup> Michèle Galarneau. « Poétique et politique du Cycle abitibien ». in *L'œuvre de Pierre Perrault, le cycle abitibien : Textes et témoignages*. Coll. «Mémoire», Montréal : Office national du film du Canada (ONF), 2009, p. 44



### 1.6.2 Thématique

D'autre part, il y a certains thèmes constamment abordés dans l'oeuvre de Perrault qui coïncident souvent avec mes propres intérêts.

Tout d'abord, cinéaste et poète « à la conscience nationale vive »<sup>21</sup>, Pierre Perrault aura poursuivi, tout au long de sa vie, une réflexion éminemment politique. Ses films apparaissent comme autant de plaidoyers en faveur de la dignité humaine, de l'affirmation identitaire et surtout en faveur d'un peuple qui se possède. Dans son cinéma, c'est la parole qui occupe l'avant-plan et l'image lui semble souvent subordonnée. Dès son premier film, sorti en 1963 et présenté à l'international, Perrault aura permis à une langue vivante et colorée de s'exprimer dans l'oralité qui était son territoire... et où elle était confinée. En effet, cette langue façonnée par les insulaires pour dire la réalité des gens de l'Isle-aux-Coudres avait été jusqu'alors oubliée par la littérature. Derrière cette langue incarnée et chargée de mots qui ravissent tant Perrault, le cinéaste s'efface, bien que l'on sente sa forte présence.

L'apport de Perrault aura en ce sens été considérable pour l'identité collective de la nation québécoise; que l'on pense aux insulaires de l'Isle-aux-Coudres, aux colons défricheurs de l'Abitibi ou aux Montagnais de *la terre sans arbre* du nord du Québec, à qui le cinéaste aura donné la parole à travers son oeuvre. Perrault filme des individus vivant en communauté et l'espace qu'ils occupent, le territoire dans lequel s'inscrit leur identité. En effet, selon lui, cette identité québécoise, qui est multiple, s'inscrit d'abord dans le territoire : les insulaires et le fleuve, les colons et la terre agricole, les Montagnais et leur territoire de chasse, le Mouchouânipi.

Il y a ensuite cette attention portée aux ancêtres, à la filiation et au lien social qui revient constamment comme un leitmotiv dans la filmographie et les écrits de Perrault. Il s'intéresse aux questions qui touchent à la passation des traditions, de la terre et des savoir-faire. Chercher à comprendre d'où l'on vient pour mieux savoir où l'on va, comme pour assurer *la*

---

<sup>21</sup> Michel Coulombe et Marcel Jean. *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Boréal, Montréal, 1988, p. 379

*suite du monde*. Car, comme le résume l'anthropologue Jean-Luc Boilleau : « La personne est une sorte de récipiendaire du passé qui participe à la prise en charge du présent »<sup>22</sup>.

Une certaine tension, voire un conflit entre les générations, se manifeste dans presque tous les films de Perrault. Alors qu'on y voit souvent les vieux plus réfractaires au changement et s'accrocher aux traditions, les jeunes semblent s'affirmer en voulant faire autrement. Par exemple, à la fin du film *Un royaume vous attend*, premier film du cycle abitibien qui retrace le parcours des colons qui ont défriché cette région, l'un des agriculteurs à qui Perrault donne la parole déplore que son fils aîné ne soit pas intéressé à reprendre la terre familiale. Il lui reproche de ne penser qu'à voyager. C'est d'ailleurs ce personnage qui a le mot de la fin, le film se concluant ainsi : « En tout cas, s'il y a un bout [du monde], il va l'avoir vu, ça va le tranquilliser après ».

Dans *Les voitures d'eau*, le cinéaste se penche sur la disparition prochaine et éminente d'un métier, ou plus exactement d'un savoir-faire. Les insulaires voient peu à peu disparaître leurs goélettes sur le fleuve, ces bateaux de bois que les habitants de l'île construisaient eux-mêmes, pour être remplacés par des bateaux en acier qui proviennent de l'extérieur. Avec du recul, on voit l'histoire prendre forme sous nos yeux, et comme dans tous les films de Perrault, on assiste à la confrontation des générations. Le message politique véhiculé par le film exprime l'importance de conserver et développer nos savoir-faire pour éviter de devenir un peuple de *boîtes à lunch*, selon l'expression de Perrault, c'est-à-dire un peuple de petits ouvriers salariés qui ne se possèdent plus, esclaves des temps modernes. À une époque où l'on voudrait revenir à une consommation plus locale, le sujet demeure d'actualité.

---

<sup>22</sup> Jean-Luc Boilleau. *Symbolisme, don et politique*, publié dans *Plus réel que le réel, le symbolisme*, M.A.U.S.S., n° 12, 2<sup>e</sup> semestre, 1998, p. 153

### 1.7 Charlevoix

S'il est une région à laquelle le nom de Pierre Perrault est associé, c'est bien celle de Charlevoix. En effet, le cinéaste consacra ses trois premiers films aux habitants de l'Isle-aux-Coudres. Cette trilogie se déroule en trois temps. Alors que *Pour la suite du monde* (1963) se joue dans le temps présent, *Le règne du jour* (1966) s'intéresse quant à lui aux ancêtres et donc au passé. Enfin, avec *Les voitures d'eau* (1968), le cinéaste porte son regard vers le futur en questionnant les perspectives d'avenir des habitants de l'île. C'est la compagne du cinéaste qui, originaire de l'île, aura introduit Pierre Perrault à ce milieu plusieurs années avant les premiers tournages. Les bases de cette trilogie reposent donc sur une longue fréquentation des personnages par le cinéaste, sur des rapports humains vrais et authentiques développés au fil du temps, si bien que le quotidien des insulaires semble capté de l'intérieur. Par la transmission orale, à travers la langue de ses habitants, on apprend peu à peu à connaître l'histoire de l'île et ses enjeux. Ces films donnent donc la parole aux insulaires qui y parlent de l'île et du fleuve, mais aussi beaucoup de Charlevoix.

Dans *Le Grand Cycle* comme dans la vie, Pierre Bouchard parle souvent de ses ancêtres qui sont nés dans Charlevoix, juste en face de l'Isle-aux-Coudres, à Petite-Rivière-Saint-François. Mais contrairement à Alexis, Marie et Léopold Tremblay qui, dans *Le règne du jour*, cherchent à découvrir d'où ils viennent en partant en France sur les traces de leurs ancêtres, Pierre et Janick semblent faire le chemin inverse, à une autre époque il est vrai. Ils réaffirment quant à eux leur appartenance au Québec et à leur région en parcourant son territoire, mais cela après avoir vécu à l'étranger et sillonné les routes du monde durant de nombreuses années.

En effet, Pierre et Janick semblent avoir décidé de revenir se poser dans la région de Charlevoix. D'ailleurs, l'œuvre de Perrault aura été à maintes reprises évoquée lors du tournage. Au village de Petite-Rivière-Saint-François, là où habitent les parents de Pierre et où *Le Grand Cycle* se termine alors que Pierre marche sur les battures du fleuve, à marée basse, on peut apercevoir l'Isle-aux-Coudres en arrière-plan. Plus tard, une fois le film



terminé, nous sommes même allés visiter l'île avec Pierre et Janick. Au mois d'août dernier, il s'en est d'ailleurs fallu de peu pour que nous nous y rendions à nouveau ensemble pour participer aux célébrations entourant le 50e anniversaire de la création du film *Pour la suite du monde*.

Pour situer bien humblement ma pratique et me positionner par rapport à Pierre Perrault, je dirais que si ce dernier filme surtout des institutions, je m'intéresse quant à moi avant tout aux personnages pour eux-mêmes. Mon regard est rapproché alors que Perrault offre une vision d'ensemble par une série de portraits rapprochés. Peut-être est-ce un signe des temps, alors qu'aujourd'hui s'exprime en toutes sphères l'individualisme avec ce que cela comporte de fragmentations identitaires. Ou bien serait-ce simplement parce que je me suis intéressé à des individus vivant, dans une certaine mesure, en marge de la société?

Tout comme chez Perrault, mon rapport au monde est d'abord physique et sensitif, il s'ancre dans le corps et s'inscrit dans mon environnement. Cette approche n'est pas étrangère au fait d'avoir choisi Pierre et Janick comme personnages en mouvement se retrouvant au centre d'un *road movie*. Des personnages qui s'éprouvent physiquement et dont le film trace le contour, progressivement, à mesure que l'on chemine avec eux dans leur traversée du Québec, que l'on avance dans ce récit mouvant et parfois émouvant qui suit leur parcours dans l'espace et dans le temps.

## CHAPITRE II

### PRODUCTION | RÉCIT DE PRATIQUE

Puisque chaque film a sa propre réalité, dans ce chapitre, je reviendrai sur les conditions spécifiques de productions du film *Le Grand Cycle*. Ce faisant, je me pencherai également sur les enjeux et les questionnements qui sont apparus tout au long du processus de création et suivant les trois étapes d'écriture du film, soit lors de la préparation, du tournage et du montage.

#### 2.1 Préparation

Au départ, je comptais réaliser un film chorale ou mosaïque qui aurait tracé, dans la synchronie, le portrait de plusieurs individus pour qui le vélo occupe une place importante dans leur vie. Je voulais suivre ces divers personnages dans leur quotidien, au fil des saisons et à travers les années. Le vélo aurait alors agi comme un élément rassembleur et porteur d'une certaine philosophie commune à tous ces cyclistes. Mais à bien y penser, trop peu de temps aurait été consacré à chacun d'eux. Si bien que pour parvenir à aller plus en profondeur, j'ai finalement décidé de me concentrer sur une seule histoire et de donner la parole à Pierre et Janick de façon plus importante.

Après avoir passé considérablement de temps en repérage et suite à de multiples rencontres avec des cyclistes, j'ai entendu parler de Pierre Bouchard et Janick Lemieux, un couple de voyageurs à vélo qui sillonnent la planète et vivent en nomades depuis plus de quinze ans. Des gens pour qui le vélo se retrouve au centre de leur existence puisque c'est sur lui que repose leur mode de vie. Quand on les questionne à savoir ce qui les frappe le plus quand ils

rentrent d'un long voyage, ils nomment sans hésiter le rapport au temps. Ils constatent qu'il y a une part de subjectivité dans le mouvement et dans le rythme du temps. Il est vrai que voyager à vélo instaure en ce sens une plus grande liberté en permettant de réévaluer les distances. Cela rapproche les villes, les villages, les pays même. Ce faisant, le vélo permet de redéfinir le rapport qu'ils ont à l'espace et au temps, il leur permet de se déplacer et de vivre à leur propre rythme. C'est Perrault, encore, qui disait : « Celui qui parcourt l'espace traverse le temps »<sup>23</sup>.

### 2.1.1 Pierre et Janick

J'avais entendu parler d'eux par le biais de l'organisme Cyclo Nord-Sud<sup>24</sup>. Depuis déjà quelques années, Pierre et Janick mettent gracieusement à la disposition de l'organisme des images photographiées un peu partout dans le monde et témoignant de l'utilisation que l'on fait du vélo ailleurs sur la planète. Cyclo Nord-Sud utilise ces images dans son calendrier annuel dont la vente sert à financer leurs activités. Ma curiosité avait tout de suite été piquée en voyant le travail de ce couple de photographes dont les images provenaient des quatre coins de la planète. Ils semblaient vraisemblablement passer leur temps à voyager à vélo. J'ai eu envie de les rencontrer alors je les ai contactés. Par chance, ils s'étaient posés au Québec pour un moment.

En discutant avec eux, j'ai tout de suite senti le potentiel cinématographique que je pourrais exploiter en les suivant sur la route et en filmant leur façon de vivre sur le terrain. Je leur ai alors expliqué ma vision des choses et l'approche cinématographique qui m'intéressait. Je voulais réaliser avec eux un film en mouvement dans lequel ils se révéleraient au spectateur à travers des actions et par le biais de conversations informelles. La proposition sembla leur plaire. Pierre me proposa alors de le suivre lors d'un voyage qu'il s'appropriait à entreprendre à

---

<sup>23</sup> Pierre Perrault. *Nous autres icitte à l'île*, l'Hexagone, Québec, 1999, p. 15

<sup>24</sup> Cyclo Nord-Sud est un organisme à but non lucratif qui recueille des vélos inutilisés au Québec pour les expédier à des communautés de pays du Sud afin de les aider à lutter contre la pauvreté.

travers les routes de gravelles du Québec. La perspective me plut, j'acceptai l'offre et le film commença dès lors à se dessiner dans ma tête.

Nous étions alors à la fin du mois de mai 2010. Les dates de ce voyage n'étant pas encore confirmées, nous devions être prêts à partir à tout moment lorsqu'elles se préciseraient. Installé depuis quelques mois dans une routine trop sédentaire à son goût, Pierre ressentait viscéralement le besoin de se dégourdir les jambes et d'aller se ressourcer en effectuant cette traversée du Québec sauvage. Il devait compléter ce périple et être de retour chez lui avant le mois de juillet puisque Janick et lui devaient organiser leur déménagement. Il me confia alors : « Le *timing* est fou, mais j'en ai besoin... c'est viscéral, c'est vital! » Il espérait que ce voyage puisse réveiller des souvenirs enfouis et des sensations oubliées, il évoqua cette idée de « mémoire corporelle ». Je commençais déjà à prendre des notes et à réfléchir aux fils sur lesquels j'allais pouvoir tirer.

La semaine suivante, Pierre me fit savoir que pour des raisons personnelles, il préférerait se retirer et qu'il abandonnait donc le projet. Il m'expliqua que beaucoup de choses bougeaient à ce moment-là dans sa vie et que le contexte n'était pas très bon pour lui. Il justifia sa décision du fait que comme Janick n'était pas disponible pour entreprendre avec lui ce voyage et qu'ils s'étaient toujours définis comme « un monstre à deux têtes », il ne se sentait pas à l'aise de participer seul au projet. Je tentai alors de le convaincre de revenir sur sa décision en lui expliquant que l'on trouverait bien une façon d'intégrer Janick dans le film, ce qui était d'ailleurs à mon sens plus que souhaitable puisque filmer un couple offre et permet un angle beaucoup plus intéressant. En effet, cette dynamique permet à chacune des personnalités de se révéler avec plus de justesse puisqu'ils communiquent sans détour. Dans ce contexte, les vérités sont plus susceptibles d'apparaître. De suivre Pierre, seul, sur une période relativement longue, allait me permettre de mieux le comprendre parce que je pourrais l'observer alors qu'il serait séparé de Janick. Et ensuite, j'aurais la chance de les filmer ensemble, lorsqu'ils s'approchent l'un de l'autre, se croisent et interagissent... révélant la dynamique interne du couple et leur niveau de complicité. Mon insistance fut profitable puisqu'ils sont revenus sur leur décision.

Nous ne nous étions toujours pas rencontrés. Quelques jours avant le départ, ils étaient de passage à Montréal. Nous en avons profité pour aller boire un verre, discuter du projet et faire connaissance avant d'entreprendre le voyage. Marc-André Lapierre, celui qui allait être le caméraman, s'est joint à nous. Nous avons alors convenu d'un point de rendez-vous deux jours plus tard à Fort-Coulonge, un village situé à la frontière du Québec et de l'Ontario. Janick devait déposer Pierre là-bas avec son vélo et les quelque cent livres de matériel qui allaient l'accompagner et qu'il devrait traîner tout au long du périple. C'est donc à cet endroit qu'allait débiter cette traversée qui nous mènerait de la rivière des Outaouais jusqu'au Fjord du Saguenay.

Tel que convenu et sans plus de préparation, deux jours plus tard nous étions déjà à suivre Pierre sur les routes forestières du nord du Québec. D'abord lui seul, puis accompagné de Janick pour la dernière étape, ils poseraient un regard sur leurs expériences passées à partir du présent pour nous livrer leur témoignage. Le film serait alors orienté vers eux, un portrait à travers lequel ils se raconteraient en mettant de l'avant la façon singulière dont ils ont décidé de mener leur existence... à vélo.

### 2.1.2 Rapport au temps et quotidien

Qui parle de récit de vie parle d'un jeu de mémoire. En effet, celui qui se raconte va puiser dans le souvenir de ses expériences passées pour relater son parcours. Pour ce faire, il revisite mentalement divers moments de sa vie qui témoignent d'un passage, celui du temps. C'est immanquablement dans l'espace quotidien que se situe le point de départ de ces remémorations et de ces réminiscences. En effet, c'est l'espace qui lui offre la prise la plus immédiate possible sur sa réalité.

« Dans son développement, le récit [de vie] s'appuie d'abord sur le cadre offert par le cycle quotidien, puis passe à des cycles plus larges, par englobements successifs : de la journée à la semaine, puis à l'année et ses périodes (plus ou moins liées aux saisons), puis à la vie et ses phases. Le cycle quotidien apparaît ainsi comme le *cycle élémentaire*, l'unité la plus commode, mais dont la réalité évidente ne prend sens que située dans une perspective plus large, en dernière instance celle offerte par la vie, dont le

cycle se distingue par son caractère unique, du point de vue du conteur (« ma vie »), si bien que souvent, la chute, ou la clôture du récit, consiste en un explicite bilan de vie. »<sup>25</sup>

Il y a chez moi ce désir de raconter des histoires puisées à même le quotidien. L'espace du quotidien, c'est celui du présent par excellence : « Pour l'individu, *tout* s'évalue d'abord à la mesure de sa vie quotidienne, de ce qui en fixe les régularités comme de ce qui les perturbe, les modifie ou menace de les briser »<sup>26</sup>. À mon sens, c'est à travers les petits gestes qu'il pose tous les jours que l'on apprend le mieux à connaître quelqu'un dans sa façon d'être. Sans compter que l'espace quotidien touche aussi, parfois, au domaine de l'intime. Dans cet environnement qui est le sien, l'individu est plus susceptible de se sentir en sécurité. Dans cette zone familière, il est plus à l'aise de s'exprimer librement.

Mon intention était donc de filmer la vie quotidienne de Pierre et Janick sur la route, un quotidien atypique, mais lui aussi chargé de routine. Pierre le verbalise d'ailleurs au début du film alors qu'il entreprend son voyage : « C'est la routine de la route qui s'installe... c'est avoir tous mes trucs accrochés aux sacoches, mon vélo qui est ma monture, puis ensemble on s'en va... » Cela me semblait une belle amorce pour établir, dès le départ, la route comme sa zone de confort, offrant ainsi une intéressante mise en perspective. C'est ce que j'avais envie d'aborder, le voyage et la route au quotidien, avec ce que cela comporte de gestes répétitifs : cuisiner, manger, monter la tente, s'installer pour la nuit, dormir, au matin remballer le tout, consulter les cartes et repartir. Mais aussi, bien sûr, je voulais filmer l'inattendu qui survient inévitablement au fil de la route, l'événement qui vient briser la régularité de la routine et force nos personnages à réagir.

Le cinéma étant ce qu'il est et par les rapprochements multiples que permet le montage, je procède à une dramatisation et à une condensation de leur quotidien. Je raconte une histoire après tout ! Mais il n'y a pas qu'au cinéma que l'on utilise l'ellipse. En effet, quand quelqu'un livre un récit de sa vie ou d'une période de sa vie, il n'en retiendra habituellement que les

---

<sup>25</sup> Christian Lalive d'Epinay. *La vie quotidienne : essai de construction d'un concept sociologique et anthropologique*. In Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. 74, Sociologie des quotidiennetés, p. 17

<sup>26</sup> Georges Balandier. *Essai d'identification du quotidien*. In Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. 74, Sociologie des quotidiennetés, pp. 5-6



événements jugés significatifs et oubliera le routinier, le banal, le répétitif, opérant déjà un découpage structurant qui condense et produit du sens.

### 2.1.3 Raymond Depardon

S'il y a un cinéaste chez qui le quotidien est intimement lié à son travail, c'est bien Raymond Depardon. Son œuvre, unique en son genre, est portée par une démarche documentaire exemplaire. Peu importe l'institution à laquelle il s'attarde, il l'aborde toujours en adoptant une perspective interne qui s'inscrit dans le quotidien d'individus qui en font partie. C'est notamment le cas dans sa série en trois volets intitulés *Profils Paysans*. Une trilogie sur la paysannerie française, milieu d'où il provient lui-même, et dont le deuxième volet s'intitule justement *Quotidien* (2005), qui fait suite à *Approche* (2001) et se conclut par son chef d'œuvre, *La vie moderne* (2008). Avec sa compagne Claudine Nougaret, il aura suivi pendant dix ans les individus qui y apparaissent à différents moments de leur vie.

Le premier film, mis à part un long travelling sur une route de campagne en ouverture, se compose d'une suite de plans fixes tournés à la manière d'Ozu<sup>27</sup>. Avant d'être cinéaste, Depardon fut d'abord photographe, peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles il affectionne tant le plan fixe. Aussi, Depardon respecte le temps de la vie que l'on sent s'écouler à l'intérieur de chaque plan. Il laisse se faire sentir les silences et semble repousser le plus loin possible le moment de couper. Chaque plan apparaît comme une scène, il n'y a pas de montage à l'intérieur de chacune d'elle. Le montage ne sert au final qu'à enchaîner ces différents plans-séquences et à ajouter les commentaires et la musique. Chacun des plans est entier, il raconte quelque chose et semble autonome.

---

<sup>27</sup> Le style de ce grand maître du cinéma japonais est empreint d'une grande sobriété et se distingue par une économie de moyen. Évitant les mouvements de caméra, ses films se composent essentiellement de plans fixes filmés avec une caméra positionnée à la hauteur de quelqu'un qui serait assis au sol et utilisant un objectif de longueur focale normale, le 50 mm, afin de ne pas déformer les perspectives. Voir à ce sujet le film *Tokyo-Ga* de Wim Wenders (1985). Dans ce film hommage rendu à la mémoire du réalisateur nippon, Wenders réalise une entrevue avec celui qui fut le directeur de la photographie ainsi que l'opérateur caméra d'Ozu jusqu'à la fin de sa vie.

De plus, il prend toujours grand soin de situer la chronologie des scènes qui nous sont présentées. Cette façon de faire donne une couleur quelque peu « monographique » à l'œuvre. Par une narration qui survient à certains moments, la voix de Depardon dicte la date et l'heure et procède à une mise en contexte rapide de la situation : « Nous sommes en février, il est bientôt midi... »<sup>28</sup>. Il fixe littéralement ses images dans le temps. Une autre caractéristique frappante tient au fait que, de son regard humaniste, il filme avec une telle discrétion qu'on a parfois l'impression que la caméra tourne sans que les gens filmés ne le sachent.

La présence sonore de Depardon évolue tout au long de la trilogie, elle s'affirme davantage avec le temps, à mesure qu'il apprend à connaître les individus et qu'une intimité fragile s'installe. Plus on progresse et plus sa voix occupe une place importante. Alors que dans le premier film, *L'approche*, on n'entend pratiquement jamais la voix du cinéaste qui semble filmer en retrait les gens alors qu'ils interagissent, dès le deuxième, *Quotidien*, mais plus encore dans *La vie moderne*, le cinéaste intervient de façon beaucoup plus affirmée. Il va habilement chercher la parole de ceux qu'il filme. Les connaissant plus finement qu'au début du processus, il peut maintenant les amener où il veut pour soutenir son propos, et cela, toujours dans le respect et sans jamais trahir qui ils sont.

Depardon filme les gens chez eux, dans leur environnement, presque toujours assis à la table de la cuisine. Mais ce n'est pas parce qu'il filme la vie quotidienne que son œuvre est dépourvue de drame. Parce que son approche patiente s'inscrit dans le temps, dans la durée, on voit apparaître dans ses films des cycles plus larges de la vie qui dépassent celui du simple quotidien. Tout au long de la trilogie, on voit une génération qui est sur son départ et une autre qui la remplacera... ou ne la remplacera pas. Et comme dans la vie, des événements inattendus surviennent dans le quotidien des personnages, rompant ainsi la routine. C'est ainsi que *L'approche* se conclut par la mort, puis l'enterrement de Louis Brès, l'un des protagonistes du film. Le tout est accompagné d'une musique mélancolique qui réapparaîtra dans les deux autres films. La valeur symbolique n'est pas anodine, en choisissant le *Requiem*

---

<sup>28</sup> Raymond Depardon. *Profil Paysans : l'approche*. France, 2001, (49 :00)



de Fauré, il vient appuyer le propos qui se dégage de la trilogie, à savoir le déclin de la paysannerie artisanale et les problèmes de succession qui laissent présager de sa disparition prochaine dans un contexte de mondialisation.

#### 2.1.4 Mémoire corporelle

Pendant le tournage, alors qu'elle franchissait une étape particulièrement exigeante, Janick évoqua la notion de « mémoire corporelle » pour exprimer que, bien qu'elle n'avait pas roulé à vélo depuis longtemps, son corps se souvenait parfaitement de sensations semblables qu'elle avait ressenties par le passé dans l'épreuve physique. Cela lui revenait tout naturellement. Si faire du vélo relève d'un système de mémoire procédurale en ceci que c'est un savoir-faire qui porte sur les capacités motrices et qui, comme le veut l'adage, une fois qu'on a appris comment s'y prendre, ne s'oublie pas, ce que Janick évoquait semblait relever davantage d'un registre sensoriel à long terme. Le souvenir était bel et bien corporellement ancré en elle. Selon Marc Augé, il y a dans l'effort physique « une exploration de ses capacités et de ses limites qui est une expérience de soi, du soi corporel, mais il n'y en a pas d'autre. Le soi corporel, c'est aussi celui où on expérimente sa volonté, son endurance, son intelligence, c'est une épreuve de soi qu'on ne peut pas faire autrement, il faut y aller. »<sup>29</sup>

Cette idée que verbalisa plus tard Janick représente parfaitement ce que je cherchais à éveiller chez eux pour ce film. En les emmenant à répéter ces gestes si souvent effectués sur la route au fil des années, je voulais raviver le souvenir de ces expériences passées à voyager à travers le monde. Mon but était donc de raviver la mémoire par le geste quotidien, la mémoire corporelle, puis par un processus d'expression de l'expérience, de les emmener à évoquer ces souvenirs plus ou moins lointains. Je souhaitais ensuite créer, au montage, une sorte de flottement entre le moment présent et le passé en juxtaposant les images correspondantes.

---

<sup>29</sup> Gilles Vieille Marchiset, Thierry Wendling. *L'écriture du sport. Entretien avec Marc Augé*. ethnographiques.org, Numéro 20 - septembre 2010 [en ligne].  
<http://www.ethnographiques.org/2010/Vieille-Marchiset.Wendling2>

## 2.2 Tournage

« Plus on s'éloigne de l'asphalte, le mieux c'est. Ça c'est un théorème. »

(Pierre, jour 1, 17 juin 2010)

### 2.2.1 Contexte

Cette idée de tourner un « huis clos à ciel ouvert » pour raconter leur histoire me plaisait. Je sentais le potentiel cinématographique qu'il y avait à s'enfoncer dans le bois avec ces personnages en leur donnant la parole et surtout en les écoutant. Ainsi, ceux-ci se dévoileraient peu à peu devant la caméra en réagissant aux aléas du voyage et des éléments de la nature. Ils seraient filmés dans un contexte où ils vivraient des situations qui donneraient à voir leur mode de vie... et leur tempérament. À priori, je ne voulais rien faire dire de précis aux événements, je voulais simplement suivre le mouvement et profiter de cette proximité induite par le voyage pour apprendre à les connaître et à cerner leur personnalité et leurs aspirations, leur histoire et ses enjeux.

Il faut dire que les conditions de tournage étaient assez extrêmes. Tout d'abord, comme nous suivions Pierre et Janick dans leur traversée et qu'ils se devaient d'avancer, nous étions constamment en mouvement. De plus, ainsi enfoncés dans les bois, nous dormions sous la tente et n'avions accès à de l'électricité qu'à quelques rares points de ravitaillement. Cela dit, j'aime à tourner dans ce contexte de « plateau fermé », où chacun se retrouve loin de chez soi et des distractions quotidiennes. Toute l'équipe est alors complètement investit dans le projet et toutes les énergies convergent vers la réalisation du film.

À la manière du cinéma direct, l'équipe de tournage était constituée d'un caméraman, Marc-André Lapierre, d'un preneur de son, Philippe Grégoire et de moi-même. Ce parti pris pour plus de légèreté et de flexibilité, mais aussi et surtout pour plus de discrétion afin d'amoindrir le caractère intimidant de l'appareillage cinématographique. Nous tournions à un seul système, c'est-à-dire que l'enregistrement du son se faisait via la caméra, évitant ainsi d'avoir à passer de longues heures à synchroniser ultérieurement le son et l'image en post-production. Et c'était d'autant plus important que nous tournions à la manière du cinéma

direct, c'est-à-dire beaucoup. Philippe utilisait donc un mélangeur audio lui permettant de contrôler le niveau d'enregistrement des différents microphones, soit un micro-canon et deux micros-cravates. D'autre part, pour la chaleur qu'elle procure, cette forme de respiration qu'elle insuffle aux images, nous avons décidé de tourner la majeure partie du film caméra à l'épaule. Si filmer ainsi dans le mouvement implique le spectateur dans l'action plutôt que de le laisser passif ou contemplatif, en pratique, cela permet également de réagir plus rapidement aux imprévus qui surviennent. Grâce à un moniteur que j'avais au cou en tout temps, je pouvais suivre ce qui se passait à la caméra et ainsi guider Marc-André au besoin.

Au départ, nous avons rencontré certaines difficultés sur le plan de la coordination technique. En effet, lors des premiers jours de tournage et sans doute en raison d'un manque de communication, il est arrivé à quelques reprises que la caméra tourne sans que Philippe ait eu le temps de s'installer... si bien que quelques séquences ont été tournées sans que le son soit capté. Lors d'un tournage documentaire, les événements déboulent parfois sans nous avertir et c'est pourquoi il faut être toujours prêt à réagir quand survient l'inattendu, cet imprévu qui peut s'avérer utile. Ayant travaillé à maintes reprises avec Marc-André, un complice de longue date, et étant moi-même plus porté vers l'image que le son, j'ai peut-être tendance à oublier toute l'importance d'une bonne prise de son. Dans le feu de l'action et craignant de manquer quelque chose, il m'arrive en effet de négliger cette facette du tournage pour réagir plus rapidement. Il s'agit là bien sûr d'une erreur, puisque si intéressante soit la scène qui se déroule devant nous, en l'absence de son synchrone, il y a fort à parier qu'on pourra difficilement l'utiliser au montage.

## 2.2.2 Procédés

Pour moi, faire du documentaire, c'est d'abord chercher à s'approcher de l'autre et entrer en relation avec lui afin qu'il s'ouvre et se révèle. C'est ainsi par l'écoute et l'échange, à travers les confidences et les révélations, qu'on apprend à se connaître et que se développe une certaine complicité entre la personne qui filme et celle qui est filmée.

Comme nous ne nous connaissions pas avant le début du tournage, ma façon de procéder dans l'écriture de ce projet sur le terrain fut de prendre constamment des notes afin de cerner les thèmes centraux sur lesquels le film se concentrerait. Au fil des événements et des discussions que j'avais avec Pierre et Janick et au fur et à mesure que j'apprenais à les connaître, je cherchais à trouver les répétitions dans leur discours, les constantes qui m'aideraient à cerner leur personnalité, leurs aspirations et les nœuds dramatiques dans leur histoire personnelle. Je notais donc tout cela et tentais de regrouper le tout autour de thèmes centraux afin d'orienter les échanges.

Il était important d'installer rapidement un climat de confiance propice aux échanges. Au départ, je les questionnais surtout à propos de leur rapport au vélo, de leur mode de vie et aussi à propos de leurs voyages passés. Puis plus j'apprenais à les connaître et plus les discussions se rapportaient à eux-mêmes, à ce qu'ils sont profondément, au-delà de la façade et de l'étiquette dont on les afflige ou même l'image qu'ils tiennent eux-mêmes à préserver. Je ne voulais pas les piéger, seulement essayer de leur faire oublier, par moment, le procédé cinématographique afin d'enlever cette couche de fard qui apparaissait malheureusement dans plusieurs prises. Et cela nous emmène à la question centrale et fondamentale de la pratique du cinéma documentaire, à savoir l'authenticité des personnes filmées dans la représentation du réel à l'écran. C'est, il me semble, ce que tout cinéaste recherche lorsqu'il est en tournage, autant en documentaire qu'en fiction, à moins qu'il veuille volontairement une prestation non naturelle de l'acteur. Cela dit, dès qu'il y a présence d'une caméra, cela a une incidence certaine et directe sur le réel que l'on essaie de capter. Comme le relevait le philosophe Merleau-Ponty, si l'observateur peut voir c'est parce qu'il est lui-même visible<sup>30</sup>. En effet, cette caméra participe au réel qui se transforme au contact de celle-ci, de l'équipe de tournage et de tout le reste qui constitue l'appareillage cinématographique. Car le temps du tournage, les membres de l'équipe partagent leur vie avec les sujets qui les observent à leur tour. Ensemble, ils échangent et partagent une expérience, et c'est la seule façon qu'ils ont de se rapprocher.

---

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Le Visible et l'Invisible*. Galimard, Paris, (1964) 1993.



Le principal procédé auquel nous avons eu recours afin de faire oublier autant que possible la « présence du cinéma » aura été l'utilisation de micros-cravates que l'on laissait fonctionner en permanence. En effet, j'ai l'impression que la perche est peut-être plus intimidante encore pour les sujets que la caméra peut l'être. Au début de la journée, Philippe installait des micros sur Pierre et Janick, micros qu'ils gardaient sur eux toute la journée et dont on avait plus à se soucier. On a parfois l'impression qu'ils en oubliaient la présence, c'est du moins l'effet que nous recherchions en procédant ainsi.

### 2.2.3 L'incursion du cinéma

Lors des premiers jours de tournage, j'ai parfois senti qu'il y avait un énervement, une impatience chez Pierre. Était-ce dû à sa personnalité? Percevait-il notre présence comme une intrusion dans sa vie? Quoi qu'il en soit, par moment, il se fermait complètement. Il n'y avait alors rien à faire, il ne voulait décidément pas se dévoiler et se prêter au jeu du cinéma. J'en discutais avec l'équipe quand nous étions seuls. Nous ne savions pas trop comment réagir, cela créait chez nous une certaine frustration. On savait qu'il valait mieux ne pas forcer les choses, au risque de le perdre pour de bon. J'ai attendu un moment propice pour mettre carte sur table et en discuter avec lui, et ce, dès les premiers jours de tournage. Ce fut la bonne chose à faire puisque cela nous aura permis de mieux comprendre ce qu'il vivait, et par le fait même, d'un peu mieux le connaître. Il a parlé de l'importance de trouver son rythme lorsque l'on roule comme ça sur de longues distances. Il nous expliqua qu'il se sentait souvent interrompu et qu'avoir une équipe sur le dos venait constamment briser son rythme. Il a alors parlé de son tempérament solitaire et nous a confié que même quand il roule avec d'autres cyclistes, il se retrouve la plupart du temps à réfléchir, seul « dans sa tête » : « De longues heures d'introspection où tu es seul avec toi-même... c'est des moments qu'on privilégie ». Il n'a donc pas l'habitude de communiquer ce qu'il vit. Il faut dire que Pierre est plutôt du type cartésien et doté d'un esprit scientifique. Il peut parler longuement et avec beaucoup d'intérêt de distance, d'altitude et autres données exactes, factuelles, mais il a une certaine réticence ou difficulté à sortir de sa zone de confort et verbaliser les choses plus personnelles.

Habituellement, ma façon de procéder est la suivante : je déguise mes entrevues en discussions informelles alors que le sujet fait autre chose qu'être assis face à la caméra et répondre à mes questions. Il est occupé à faire quelque chose qu'il aime ou qui lui est familier, ainsi il est moins intimidé par l'appareillage cinématographique, parfois même il l'oublie. Pour ce tournage, je n'ai pu fonctionner ainsi puisqu'il est pratiquement impossible de discuter et capter une discussion à vélo. Et ce n'est pas faute d'avoir essayé! En effet, pour le dernier bloc de tournage, celui où Pierre roulait avec Janick, nous avions installé un système d'émetteurs-récepteurs radio portatif qui, pensions-nous, nous permettrait de réaliser des entrevues en roulant. Nous pouvions communiquer avec Pierre et Janick qui avaient tous les deux un émetteur-récepteur sur leur vélo en plus des micros-cravates. Philippe et moi étions à bord du camion qui les suivait et Marc-André, le caméraman, était perché sur le toit. Tout en conduisant et en suivant l'image sur le moniteur, je les questionnais et tentais de faire sortir de la matière... Mais souvent essoufflés et haletants, leurs réponses étaient courtes et fermaient la discussion. Comme il a été dit précédemment, ils sont habitués à rouler seuls avec eux-mêmes à ruminer ou réfléchir aux événements passés et à anticiper ce qui les attend.

Au final, nous n'avons retenu aucune de ces prises au montage, car de toute façon, elles n'étaient pas très réussies sur le plan technique. Le procédé nous aura été utile pour rester en contact avec eux et éviter de nous perdre sur ces routes forestières où emprunter la mauvaise fourche risque de nous écarter les uns des autres à tout moment. Car nous n'étions pas toujours sur leurs talons, nous les devancions régulièrement pour partir en repérage, à la recherche de panoramas intéressants où il serait possible de nous embusquer pour filmer leur passage.

#### 2.2.4 Territoire et identité

Alors qu'il traversait le territoire québécois à vélo, je ne m'attendais certainement pas à ce que Pierre nous parle de celui-ci avec autant d'émotion. C'est comme si, dans le déplacement, en parcourant ses paysages, Pierre reprenait contact avec ses racines. C'est d'abord par rapport à la région de Charlevoix que son attachement s'exprime, un sentiment

d'appartenance que le passage du temps et l'éloignement semblent avoir renforcé. De retour au pays après avoir passé plusieurs années à voyager à l'étranger, il se retrouve donc à Petite-Rivière-Saint-François, ce village qui lui est cher, coïncé entre les montagnes et le fleuve, un endroit qu'il connaît pour y être demeuré une bonne partie de son enfance, de même que « quatre générations de Bouchard » avant lui. En convoquant ainsi ses ancêtres, il exprime l'importance que revêt à ses yeux la question de la filiation dans l'occupation d'un lieu où chacun est un peu récipiendaire de son passé. Lorsqu'il en parle, on voit bien que ce territoire l'habite et le définit, qu'il est sur le plan affectif chargé de souvenirs d'expériences passées. En effet, ses yeux brillaient et sa voix chevrotait lorsqu'il nomma son attachement à sa région, à ses gens et à sa géographie. Je décelais chez lui un profond désir de s'installer dans ce lieu inspirant et si significatif dans son histoire personnelle. Si bien qu'il m'est apparu clairement, dès les premiers jours de tournage, que cette idée de présenter ces nomades qui sont en train de se sédentariser, en revenant à leurs racines, serait la ligne directrice qu'allait suivre le film. Le passé sur la route, le présent comme une zone de flottement entre deux cycles et chargé de réflexions existentielles, et l'avenir probablement ici, dans la région de Charlevoix.

Pierre exprima qu'il était difficile pour Janick et lui d'être loin de leurs neveux et nièces alors qu'ils grandissent si vite... et puis il y avait aussi la question des parents qui vieillissent. Janick nous confia à son tour qu'elle avait envie de se rapprocher des gens qui la connaissent vraiment, des gens pour qui elle n'est pas « exotique », contrairement aux nombreux inconnus qu'elle croise quotidiennement sur la route. Je sentais d'ailleurs chez elle une certaine lassitude face à ce mode de vie et à tout ce qui vient avec, mais peut-être plus encore une lassitude de tout ce qu'il exclut.

Lorsque la traversée fut complétée, j'ai demandé à Pierre s'il était possible que l'on rencontre ses parents et que l'on tourne possiblement un petit quelque chose avec eux. Au début, il a semblé surpris par la proposition. Il a néanmoins contacté ses parents le jour même et le soir venu, nous étions assis à table avec eux à discuter du passé. Pierre s'est prêté au jeu et les albums de photos de famille se sont retrouvés rapidement sur la table. Ses parents, chaleureux et accueillants, nous ont raconté plusieurs histoires constituant, dans une certaine mesure, la



mythologie des Bouchard. Discrètement, nous avons sorti la caméra et commencé à tourner la scène de famille qui se jouait devant nous.

Des images tournées à cette occasion se retrouvaient d'ailleurs dans les premiers montages du film. Après mûres réflexions, elles furent coupées vers la fin du processus, car, pensions-nous, la présence de ses parents venait détourner l'attention du spectateur que nous voulions entièrement orientée sur Pierre et Janick. Quoi qu'il en soit, Maurice et Alice Bouchard nous auront aidés à mieux connaître Pierre. En effet, c'est en apprenant d'où il venait que nous avons réussi à mieux cerner qui il était et quelles étaient ses aspirations. La question des racines prenait tout son sens et nous allions donc continuer sur cette voie.

#### 2.2.5 Perspective et subjectivité

Une réflexion qui s'impose concerne ma place ou ma présence dans le film, ma position en tant que réalisateur. En effet, même si l'on sent bien que Pierre et Janick s'adressent à quelqu'un derrière la caméra, j'ai pris la décision de m'effacer du film, si bien qu'on ne me voit jamais ni n'entendons ma voix. En procédant ainsi, je crois que je voulais accentuer l'impression d'eux s'adressant directement au spectateur, une perspective selon laquelle Pierre et Janick racontent eux-mêmes leur parcours de vie, qu'ils livrent aux spectateurs leurs motivations et réflexions sans l'intervention d'un tiers qui interagit avec eux et oriente les questions. Il ne s'agit bien sûr que d'une impression, d'un effet, d'une illusion : le récit du film fut l'objet d'une reconstruction subjective de ma part, un travail structurant à partir de récits eux-mêmes reconstruits de façon subjective par Pierre et Janick au moment de les raconter. Puisqu'un film est avant tout un discours fait de sons et d'images, je considère que mon commentaire en tant que cinéaste s'exprime par le montage et les choix que j'opère tout au long du processus de création du film. Je préférerais donc ne pas mettre de l'avant un commentaire et ainsi trop orienter la lecture du spectateur en lui imposant mes mots.

S'il n'est pas approprié de parler de mise en scène dans le cinéma documentaire, nous pourrions à tout le moins dire qu'il opère une mise en récit de la réalité. Un film



documentaire demeure une représentation, c'est une œuvre de création qui utilise le langage cinématographique, et qui parle de création, qui parle d'opérer des choix. Ainsi, le cinéma documentaire ne pourra jamais échapper à une certaine part de fiction, et ce, puisqu'il arrache des plans à la réalité. Il découpe des morceaux d'un espace-temps pour les amener ailleurs. Il produit ensuite un sens nouveau en rapprochant des plans à l'étape du montage, « des associations d'idées qui n'appartiennent à aucun plan pris isolément »<sup>31</sup>. En effet, un film est une forme d'architecture, une construction, il structure le temps et l'espace par un assemblage subjectif. Il n'y a pas de faits ni de films sans découpage, sans interprétation. En ce sens, « le cinéaste qui a réellement vécu au rythme du tournage et observé la réalité pourra juger de la vérité de son œuvre en construction. Le vécu deviendra le baromètre. »<sup>32</sup> Et avec toutes ces manipulations inhérentes à la pratique cinématographique, le plus important est de demeurer fidèle aux gens que l'on filme, demeurer fidèle à ce qu'ils sont, sans oublier qu'en les filmant pour les présenter dans un film, le cinéaste transforme ces individus en personnages, au sens dramaturgique du terme.

Avec du recul, *Le Grand Cycle* m'apparaît donc comme une « mise en récit de récits de vie » qui, grâce au montage, procède par condensation.

### 2.3 Montage

« L'image montre, le montage démontre. »  
André Bazin

Le montage est sans doute, parmi les trois écritures cinématographiques que sont la scénarisation, le tournage et le montage, celle qui est la plus spécifique au cinéma. Et plus encore dans le cinéma documentaire, où l'on ne sait jamais vraiment ce qui va se passer lors du tournage. Le montage est l'ultime écriture qui viendra sceller le récit en lui imposant son rythme. C'est aussi à cette étape que le cinéaste, par ce qu'il décide de montrer et ce qu'il

---

<sup>31</sup> François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 37

<sup>32</sup> Caroline Boily, *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Université du Québec à Montréal, 2010, p. 32

choisit d'omettre, détermine la perception que les spectateurs auront des personnages. C'est l'étape où il détermine véritablement le sens du film et où la courbe dramatique se dessine. Il jette alors le scénario et travaille avec le matériel qu'il a récolté. Il lui faudra d'abord analyser chaque plan individuellement et juger s'il a sa place dans l'articulation du discours du film. Chaque plan sera considéré en relation avec celui qui le précède et celui qui le suit. Monter un film documentaire, c'est scénariser à rebours, directement avec des images et des sons.

Bien que l'on suggère habituellement que le monteur ne devrait pas participer au tournage afin qu'il conserve une certaine neutralité, un regard extérieur lui permettant d'apprécier et d'analyser les images pour elles-mêmes, en dehors de toutes considérations affectives, j'ai tout de même tenu à monter moi-même le film, car j'aime travailler la matière. Et puisque dans ce cinéma du vécu, c'est littéralement à cette étape que s'écrit l'histoire à raconter, j'ai du mal à concevoir qu'un réalisateur puisse laisser cette tâche, qui est au cœur de la démarche documentaire, entre les mains d'un autre. Cela dit, même si c'est moi qui a monté le film, j'ai bien sûr demandé l'avis de différentes personnes tout au long du processus.

### 2.3.1 Trouver le souffle

Tout d'abord, j'ai commencé par parcourir les 14 heures de *rushes* pour me familiariser avec le matériel et ne conserver que ce qui était le plus intéressant. À cette étape, je sélectionnais les moments les plus significatifs, les réflexions les plus senties, les formulations les plus naturelles, les plans les plus réussis et capables de faire sentir le territoire et l'immensité des paysages traversés. Je ne cherchais pas encore à articuler un discours, je voulais d'abord que le film trouve son souffle premier, qu'il trouve sa courbe. Et comme il devait prendre la forme d'un *road movie*, je voulais d'abord faire sentir la route afin que le voyage serve de trame narrative et qu'il nous guide tout au long du film. L'idée était de suivre l'évolution de ce que nous avons nous-mêmes vécu humainement et géographiquement parlant, c'est-à-dire que l'on apprenne à connaître Pierre et Janick au fur et à mesure que nous avancerions avec eux et à travers les discussions que nous aurions tout au long de la route. Je voulais ainsi que

le film nous ouvre peu à peu une fenêtre sur eux et sur leur monde, que l'on découvre progressivement leur mode de vie, leur histoire et ses enjeux.

Après cette première étape, j'avais réussi à réduire les 14 heures de matériel pour en faire un premier assemblage d'environ deux heures. Cette première séquence respectait la chronologie du tournage. Plusieurs options avaient déjà été écartées, mais il était encore possible de monter plusieurs films. Et je n'avais toujours pas d'idée de début ni de fin...

Le plus important problème de structure rencontré consistait à introduire Janick assez rapidement dans le film alors que celui-ci suivait une trame chronologique. En effet, comme Janick n'avait participé qu'à la dernière partie du voyage et que nous avions passé plus de temps avec Pierre, nous avions beaucoup plus de matériel avec lui seul s'exprimant au « nous ». Après plusieurs essais et erreurs et de vaines tentatives, l'idée m'est venue de débiter le film avec cette séquence où Pierre discute avec Janick sur *Skype*. Bien que Pierre n'y paraisse pas tellement naturel, cette séquence que nous avons tournée lors d'une escale à La Tuque présentait deux avantages. D'abord, elle nous permettait d'introduire Janick dès le début du film. Ainsi, le spectateur n'est pas surpris de la voir apparaître quelques minutes plus tard, son existence et sa présence sont installées dès le départ, nous savons donc à qui il fait référence quand il utilise le « nous ». L'autre avantage de cette séquence est qu'elle nous permet d'introduire Pierre et son voyage sans qu'il ait à nous l'expliquer directement, on l'attrape en chemin et on se joint à lui.

Dès lors que le squelette fut en place, vint le moment d'articuler un discours à partir des discussions que nous avions eu à différentes étapes du tournage, en adéquation avec ce que vivait Pierre et Janick.

### 2.3.2 Le discours qui prend forme

Il fallait tout d'abord camper nos personnages en installant et en présentant d'entrée de jeu leur mode de vie et leur rapport au vélo. Ce faisant, nous pourrions rapidement aller plus en profondeur au niveau de leurs aspirations et du sens qu'ils donnent rétrospectivement à la

trajectoire qu'ils ont décidé d'emprunter. Or, ce rôle est assuré, dès les premières minutes du film, par cette séquence filmée en plan rapproché où Pierre parle de la « routine de la route » et de son vélo qui fait figure de monture, transportant tout ce dont il a besoin. Ses yeux brillent et on le sent heureux de retrouver temporairement ce mode de vie.

Comme nous avons orienté le tournage dans l'optique de raviver les souvenirs de leurs voyages passés en jouant sur la similitude des expériences qu'ils vivaient dans la synchronie avec nous devant la caméra, nous avons le matériel nécessaire pour passer du présent au passé de façon assez fluide et naturelle. D'autant plus que Pierre et Janick nous avaient fourni une quantité phénoménale de photographies témoignant de leurs expériences passées... et du passage du temps. La construction du film s'est donc faite un peu dans le même esprit que Pierre Perrault qui écrit, en ouverture du film *Au pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* : « Récit des chasses anciennes sur des images du temps présent ». Ce chevauchement entre le passé et le présent est en effet central dans la création du film *Le Grand Cycle*. Bien qu'on ne s'intéresse pas à une institution comme Perrault le fait dans ce film, mais bien à l'histoire personnelle de Pierre et Janick, la mémoire sert ici aussi d'assise en ce sens que leur présent ne peut s'empêcher d'en appeler au passé, d'y prendre appui et de s'y référer constamment, comme si ce qu'on a vécu est la seule certitude que l'on puisse avoir.

Dans le film, c'est la parole qui évoque et engage le récit; elle nous fait sentir que le temps se dilate et qu'il devient subjectif. Diverses époques semblent se superposer, comme si nous baignions dans un territoire imaginaire où les souvenirs surgissent. L'image appuie et devient empathique, mais comme si elle était un peu décalée. Il n'y a pas de *voix off* à proprement parler, ce sont les voix de Pierre et Janick que l'on entend au fur et à mesure que défilent les images, eux qui continuent à se raconter. Ces voix font partie de la diégèse, ce sont elles qui assurent la transition entre les divers lieux. C'est donc la parole qui oriente le film, Pierre et Janick se racontent par celle-ci en évoquant les faits marquants de leur histoire respective. Et le simple fait d'énoncer oriente déjà le film, le récit, en créant une structure.

Une fois les personnages bien campés, il fut possible de pousser un peu plus loin la réflexion par rapport au nomadisme, ce mode de vie qu'ils ont choisi d'adopter depuis plus de quinze

ans. En effet, dès lors, le spectateur est plus à même de les comprendre en situant la position à partir de laquelle ils perçoivent les choses en lien avec leur vécu. Le film a donc pu aborder la question de la marginalité puis, comme il a été dit plus avant, celle des racines et de l'attachement au territoire charlevoisien qui est apparue déterminante lors du tournage, du moins à ce stade-ci de leur existence. Nous y reviendrons plus loin puisque ce thème est central, il est lié à l'enjeu dramatique principal du film.

À ce stade, le plus difficile fut d'éliminer des séquences complètes et des thèmes qui n'avaient plus leur place et qui venaient briser la fluidité. Le film en chantier a alors été présenté à différentes personnes afin de recueillir leurs commentaires et impressions. Je les remercie d'ailleurs pour cette aide précieuse lorsque je n'y voyais plus clair.

### 2.3.3 Conception sonore

Une fois le montage image complété, vint le temps de travailler la trame sonore du film. J'adore cette étape de la postproduction où le montage est remis à des collaborateurs pour qu'ils y apportent tout leur talent afin d'ajouter une couche et d'amener le film un peu plus loin. Je reconnais d'ailleurs toute l'importance du son au cinéma, il est à mon sens aussi important sinon plus que l'image en ceci que c'est d'abord lui qui véhicule l'émotion. Je donnai comme consigne au concepteur et mixeur sonore, Julien Éclancher, d'utiliser la trame sonore pour unifier les plans et les séquences afin qu'on sente le film réalisé d'un seul souffle. Mais encore, je souhaitais qu'il crée un univers sonore spécifique et que cette trame évoque la mémoire, qu'elle vienne ajouter une valeur expressive au récit.

Aussi, je voulais une musique minimaliste qui traverserait le film en lui donnant une couleur, un souffle, une âme. Cette musique n'occuperait jamais l'avant-plan, elle serait plutôt discrète, mais néanmoins présente et donnerait une unité au film en utilisant les variations autour d'un même thème. Je voulais qu'elle évoque la route et les souvenirs. Une musique qui pourrait rappeler celle que Ry Cooder a composée pour le film *Paris, Texas*<sup>33</sup>, d'autant

---

<sup>33</sup> Wim Wenders. *Paris Texas*. Allemagne/France/Royaume-Uni/États-Unis, 1984, 147 min.



plus qu'elle serait composée elle aussi essentiellement de *slide guitar*. C'est Marc-André Lapierre, également directeur de la photographie et opérateur caméra sur le projet, qui composa cette musique avec brio.

Monter *Le grand cycle* fut un processus long, et j'ajouterais qu'il fût inversement proportionnel au temps qui n'avait pas été mis à le scénariser parce que trop pressé dans le temps. Toute la question fut de trouver le bon rythme et qu'à la fin, le film vienne se poser tout doucement, progressivement... un peu comme Pierre et Janick à cette étape de leur vie. Il me semble d'ailleurs que la fin fonctionne assez bien et qu'on ne la sent pas forcée, elle paraît suivre naturellement le parcours de Pierre et Janick, on les laisse là où ils étaient à l'été 2010.

En somme, ma démarche d'écriture s'est déroulée en trois temps. Tout au long du processus, j'aurai assumé pleinement mon point de vue par rapport à ces trajectoires individuelles sur lesquelles mon regard s'est posé et que j'ai reprises pour en faire un film. Il y a d'abord eu le repérage où je recherchais des personnages qui se démarquaient. En tournage, j'ai glané des plans qui sont des fragments de réel. Si ma façon de tourner aura été celle du cinéma direct, à savoir « la captation sur le vif d'actions et d'émotions réelles, vécues sans artifices devant la caméra »<sup>34</sup>, cela se sera limité au tournage, car est ensuite venue l'étape du montage au cours de laquelle j'aurai construit le récit. À cette étape, j'ai sélectionné et sectionné des plans, j'ai fait des rapprochements, des coupes dans le temps, des retours en arrière, etc. Autrement dit, j'ai bricolé le film et son discours à partir des matériaux glanés en tournage. À partir de ce moment, je suis entré dans une certaine mesure dans la fiction en organisant la matière pour en façonner un discours filmique. Pour ce faire, j'ai utilisé des éléments du langage cinématographique qui semblent interdits à qui se réclame de l'idéologie du direct, l'ajout de musique extradiégétique par exemple.

---

<sup>34</sup> Caroline Boily. *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Université du Québec à Montréal, 2010, p. 45

## CHAPITRE III

### RETOUR CRITIQUE

Considérant qu'un film est avant tout un discours qui fabrique du sens, dans ce chapitre, je réfléchirai tout d'abord à Pierre et Janick comme personnages ainsi qu'aux enjeux qu'ils vivent et dont ils discutent dans le film. Par la suite, j'aborderai certaines notions plus théoriques et éthiques qui questionnent la représentation du réel ainsi que la part de subjectivité du cinéaste dans le processus de création d'un film.

#### 3.1 Personnages et enjeux

Puisque filmer des individus bien réels pour les présenter dans un film suffit à les transformer en personnages, regardons de plus près quelques-uns des enjeux vécus par Pierre et Janick dans le film *Le Grand Cycle*. Tout d'abord, j'envisagerai leur identité en relation avec la prise de risques, ensuite je me pencherai sur le mode de vie alternatif qu'ils ont choisi d'adopter, et enfin, je mettrai en évidence le fait que leur identité se forge aussi beaucoup par rapport à leur région, un sentiment d'appartenance que le passage du temps et l'éloignement semblent avoir renforcé. C'est comme si, dans le déplacement et en éprouvant la géographie du terrain, Pierre et Janick reprenaient contact avec leur territoire et leurs racines.

##### 3.1.1 La prise de risques

Premièrement, l'identité de Pierre est assurément à mettre en lien avec la notion de risque, et ce, sur plusieurs plans. Dans son essai intitulé *Passions du risque*, l'anthropologue David Le Breton étudie 4 figures parmi les plus typiques des activités à risque et de l'ordalie. Or il

appert que 3 des 4 s'appliquent parfaitement au tempérament de Pierre : la survie, l'affrontement et le vertige.

Tout d'abord, en vivant sur la route et allant vers l'inconnu avec son seul vélo et ce qu'il peut transporter, Pierre se place volontairement en mode *survie*, dans une situation où seules ses ressources sont en jeu. En dormant ainsi sous la tente comme il le fait un peu partout à travers le monde, que ce soit en ville, dans le désert ou en forêt, il se retrouve en position de vulnérabilité face à de multiples dangers potentiels. En effet, au fil des années, Pierre semble avoir acquis une confiance inébranlable en ses propres capacités et ressources.

Ensuite, Pierre fournit d'importants efforts physiques et psychologiques en se poussant à la limite de ses ressources et capacités, en les repoussant constamment. Il s'abandonne ainsi à une sorte d'enivrement, une sorte d'ivresse des sens en sollicitant son engagement physique. Pugnace, Pierre se vide de ses énergies et s'éprouve ce faisant. Une forme d'ascétisme se dégage de cette pratique, comme s'il trouvait du plaisir ou, à tout le moins, une satisfaction dans la souffrance et dans l'épuisement de ses forces. C'est d'ailleurs souvent le cas chez ceux qui pratiquent les sports de fond. Plus l'individu est capable de « se faire violence » et d'endurer la souffrance, plus il est fort. David Le Breton parle de *l'affrontement*<sup>35</sup> pour ce type de comportement, un affrontement ou un défi que l'on lance aux autres ou à soi-même. À le voir aller, on sent qu'il aime contrôler physiquement et psychologiquement la situation, et plus encore lorsque le défi est grand.

Enfin, il y a le tempérament casse-cou de Pierre qui, lorsqu'on le fréquente, saute aux yeux. En effet, que ce soit en dévalant une pente abrupte en se faufilant entre les arbres enneigés alors qu'il pratique le ski hors-piste au Mont À Liguori, ou bien que ce soit lorsqu'il se lance à toute vitesse sur son vélo de montagne sur un terrain accidenté, Pierre y va toujours à fond. Ce type d'activités et sa façon de les pratiquer renvoient à la figure du *vertige* que l'on pourrait traduire par l'expression « se lancer dans le vide ». Dans une certaine mesure, il s'agit d'une conduite ordalique, un jeu avec la mort.

---

<sup>35</sup> David Le Breton. *Passions du risque*. Éd. Métailié, Paris, 1991, p. 28

En se plaçant volontairement dans des situations dangereuses, cherche-t-il une manière de se sentir en vie? Cherche-t-il une forme de reconnaissance? Peut-être, surtout que lui et Janick enregistrent, photographient et présentent ensuite leurs exploits lors de conférences de type « Grands aventuriers ». Comme le souligne Le Breton : « sans la parole ou les images de restitution, sans l'appel aux médias, aucune entreprise ne semble aujourd'hui n'avoir de sens »<sup>36</sup>. Et en effet, Pierre et Janick sont souvent en représentation.

Alors que tout dans nos sociétés tend à contrôler les risques que l'on court dans de multiples sphères de notre vie, Pierre et Janick s'inscrivent à contre-courant de cette tendance qui semble favoriser la prévention et la précaution à outrance. En effet, on a qu'à penser à ces courtiers d'assurances qui nous vendent des protections contre les accidents, le vol, les incendies, les accidents de travail... et même la mort en assurant la vie. Combien de précautions qui viennent sécuriser notre quotidien.

Au-delà du romantisme sous-jacent à un mode de vie nomade, il y a, dans la façon dont Janick et Pierre ont décidé de mener leur existence, cette idée de risque. En effet, lorsque Pierre nous répète que ni lui ni sa compagne n'ont d'emploi stable, de domicile fixe, de RÉER pour assurer leurs vieux jours, qu'ils n'ont pas de fonds de pension, etc. Ce qu'il exprime encore une fois, c'est qu'ils ont un mode de vie « risqué », qu'ils vivent, pourrait-on dire, sans filet. Et Pierre d'ajouter, systématiquement, qu'ils ont suffisamment confiance en eux-mêmes, en leurs capacités, pour toujours parvenir à trouver une façon de s'en sortir.

Il y a aussi l'idée de liberté, liberté d'aller où ils veulent quand ils le veulent. Faire à leur manière, une forme de marginalité.

---

<sup>36</sup> David Le Breton. *Passions du risque*. Éd. Métailié, Paris, 1991, p. 42

### 3.1.2 Mode de vie alternatif

En effet, l'identité de Pierre et Janick se forge également en opposition à l'hégémonie d'une société occidentale-sédentaire-consumériste à laquelle ils opposent d'autres aspirations. Leurs choix de vie radicaux représentent assurément une alternative ou une réaction face à ce modèle dominant. Ce n'est pas tellement qu'ils en sont exclus, au contraire, ils sont les acteurs de leurs choix de vie. Dans un esprit de contre-culture, ils se positionnent volontairement en marge de cette société en choisissant un autre mode de vie. Ils sont contestataires dans leur manière d'être, de se déplacer, de se loger et de consommer. En vivant ainsi, selon des principes de simplicité volontaire et en s'affranchissant d'une multitude de besoins artificiels, ils aspirent à plus de liberté. Mais aussi, il y a l'attrait du large et du voyage, cette envie de conquérir de nouveaux espaces et d'aller à la rencontre des populations locales.

« Du retour d'Ulysse à son petit royaume d'Ithaque après la destruction de Troie aux voyages psychédéliques de la *Beat Generation*, le voyage est présenté comme une épreuve initiatique qui a le pouvoir de nous changer de manière profonde, de transformer nos pensées archaïques ainsi que notre compréhension de la vie. »<sup>37</sup>

S'ils vivent ainsi, c'est beaucoup aussi parce qu'ils recherchent l'aventure. Il est vrai que beaucoup de gens s'intéressent aux voyages pour les expériences et les rencontres qu'ils engendrent, mais très peu adoptent cette façon de vivre en continu et sur de longues périodes. Ils se retrouvent ainsi plus ou moins en situation d'itinérance. « Ce mélange entre l'idéalisation de la vie nomade, le désir de transgression, et l'expérimentation constante de nouvelles formes de vie a poussé certains jeunes sur les chemins d'une vie itinérante. »<sup>38</sup>

Ils sont des nomades des temps modernes et issues de notre société occidentale sédentaire. Alors que les sociétés nomades traditionnelles vivaient et se déplaçaient en tribus, Pierre et Janick font figure d'électrons libres. Ils rencontrent certes sur la route d'autres voyageurs à

---

<sup>37</sup> Marcelo Frediani. *Sur les routes : le phénomène des New Travellers*. Imago, Paris, 2009, p. 27

<sup>38</sup> *Ibid*



vélo avec qui ils partagent un vécu et avec lesquels ils tissent des liens, ils forment avec eux une certaine communauté, sans toutefois partager leur vie quotidienne.

### 3.1.3 Entre nomadisme et sédentarisme

Dès nos premières rencontres, bien avant que j'apprenne à les connaître, j'avais trouvé amusant d'apprendre que ces gens se définissant comme des nomades se préparaient à emménager dans une (nouvelle) demeure. Ils terminaient déjà un bail et s'apprêtaient à entamer un deuxième. Je voyais dans cette situation une certaine contradiction, voire potentiellement un nœud dramatique susceptible de provoquer un moment cinématographique significatif. De plus, je sentais bien qu'il y avait possiblement là un point de discorde, ou enfin de mésentente au sein du couple. En effet, Pierre et Janick ne semblaient pas nécessairement vouloir vivre leur vie de la même façon dans le futur. D'un point de vue dramatique, ils évoluaient, au sens où ils changeaient. Bref, je voulais à tout prix filmer ce déménagement... qui n'a finalement pas eu lieu pendant la période de tournage. Par un concours de circonstances, ils ont dû demeurer au même endroit. Quoi qu'il en soit, je sentais bien qu'ils étaient plus ou moins en train de se poser.

Or, cette intuition aura été juste puisqu'au final, cette idée initiale s'est bel et bien concrétisée. En effet, cet enjeu que j'avais pressenti ressortait clairement lors de nos discussions et était bien présent dans le matériel que l'on a capté lors du tournage. Même si le déménagement à proprement parler n'est jamais montré, cette idée de « dénomadisation » se retrouve au centre du film, le « déménagement » symbolique qui les fait passer d'un mode de vie à un autre.

Comme il a déjà été dit, il est indéniable que l'importance des racines ainsi que l'attachement au territoire occupent une place importante dans le matériel filmé. La question qui se pose est la suivante : est-ce que le nomade habite le territoire ou s'il ne fait que le traverser ? Or l'attachement à un territoire ne suppose-t-il pas un désir de l'habiter ?

À ce sujet, depuis le tournage, Pierre et Janick ont déménagé vers un endroit mieux adapté à leur personnalité. Ce déménagement n'aura donc été repoussé que de quelques mois. En effet, ils sont maintenant bien installés dans une maison de campagne à deux pas du village de Baie-Saint-Paul, un perchoir qui surplombe la rivière du Gouffre et donne à voir l'impressionnante géographie accidentée de Charlevoix. Ils sont donc près des leurs, dans ce lieu significatif dont ils nous parlent tout au long du film... et la date de leur prochain départ semble sans cesse repoussée. C'est d'ailleurs sur cette note que se conclut le film. Et j'aime bien cette idée d'offrir un portrait d'eux qui soit délimité dans le temps, que l'on sente bien qu'il y a un avant et un après dans l'histoire de vie des personnages, mais qu'en même temps, ce moment qui nous est présenté en soit un particulièrement significatif en ceci qu'il marque le passage d'un cycle à un autre, qu'il parle de changements dans leur mode de vie, et donc qu'il affecte le rythme de leur quotidien. Ce déménagement apparaît presque comme un rituel de passage. Comme le souligne d'ailleurs l'anthropologue Véronique Dassié : « Quelles qu'en soient les circonstances, un déménagement ne s'impose en effet qu'à des moments cruciaux d'un parcours biographique. »<sup>39</sup>. En effet, j'ai appris plus tard, après que le film eût été terminé, que Janick en avait eu assez de vivre sur la route et c'est pourquoi ils s'étaient posés à la fin de leur dernier grand voyage, périple au cours duquel ils auront parcouru plus de 60 000 km autour du Pacifique et de sa ceinture de volcans.

Ils avaient donc eu besoin de prendre une pause, de déménager de la route vers un endroit fixe et s'y installer pour un temps indéterminé. Mais quitter un endroit où l'on habite pour un autre suppose « un lent mouvement de rupture et de réappropriation dans lequel on trie et on choisit, on retrouve et on perd des objets, des souvenirs, des habitudes »<sup>40</sup>. En faisant référence à leur demeure à Baie-Saint-Paul, Pierre parle d'un camp de base, d'un endroit où ils peuvent maintenant rassembler tous ces objets éparpillés au fil des années dans sept maisons différentes à travers le Canada. Quand tout est au même endroit, repartir et revenir devient alors beaucoup plus simple. Pierre utilisait à répétition le terme de « dénomadisation temporaire » pour exprimer ce changement dans leur quotidien, exprimant du même coup

---

<sup>39</sup> Véronique Dassié. *Objets d'affection : une ethnologie de l'intime*. Éd. CTHS, Paris, 2010, p. 233

<sup>40</sup> Michel Rautenberg. *Déménagement et culture domestique*. in *Terrain* [En ligne], 12 | 1989, mis en ligne le 18 juillet 2007. URL : <http://terrain.revues.org/3333>

n'avoir pas encore fait le deuil du mode de vie qui fut le sien durant de nombreuses années, un mode de vie qu'il avait déjà lorsqu'il rencontra Janick quinze ans plus tôt. À l'époque et à sa demande, « elle avait emménagé sur la route » avec lui, selon ses propres mots. Même si la route lui manque, Pierre semble aujourd'hui apprécier au plus haut point son nouveau domaine, un lieu des plus inspirants, il est vrai. Mais quitter un mode de vie pour un autre, c'est aussi quitter une catégorisation sociale pour une autre. Peut-être s'éloignent-ils un peu de la marge, d'un mode de vie marginal, ou, à tout le moins, hors-norme.

### 3.2 La part de subjectivité

Le cinéma n'est pas le réel, tout au plus un film peut aspirer à éclairer ce réel, en révéler la structure et le rendre plus intelligible. Or, après coup, il serait légitime de se demander si ces enjeux étaient vraiment présents dans ce qui a été capté lors du tournage. Ou au contraire, peut-être aurais-je construit le film en l'orientant? Attiré dès le départ par cette idée de présenter ces nomades en train de se sédentariser, cette piste aurait-elle pu teinter ma lecture des images et des paroles filmées? Est-ce qu'à des fins dramatiques et pour les besoins du film, j'aurais cherché à tout prix à présenter un enjeu majeur dans l'histoire personnelle de Pierre et Janick? Ou peut-être que le film suggère cette lecture, car comme le dit Dany Laferrière, « les sédentaires aiment voir le nomade réduit à l'immobilité »<sup>41</sup>. Je ne crois pas, c'est ce que j'ai senti en parlant avec eux à micros fermés et en apprenant à les connaître. Cela dit, le film ne prétend pas brosser un portrait exhaustif du couple, comment pourrait-il prétendre à cela? Le film trace un portrait d'eux, condensé, à ce moment précis où nous les avons connus, l'été 2010. Une période charnière où ils se retrouvent entre deux cycles? Seul le passage du temps saura répondre à cette question.

Il va sans dire que j'aurai été à la rencontre d'individus avec lesquels j'avais d'emblée des affinités, des gens que je sentais porteurs de questionnements et réflexions qui m'intéressent aussi. En ce sens, Malinowski parlait, à propos de la démarche de l'anthropologue, de

---

<sup>41</sup> Dany Laferrière. *L'énigme du retour*. Boréal, Montréal, 2009, p. 61

« l'équation personnelle de l'observateur » qui intervient quand vient le temps d'observer et d'enregistrer ces « impondérables de la vie réelle »<sup>42</sup>. Bien sûr, il y a d'abord eu le vélo, un prétexte à la rencontre, mais celui-là quand même. Mais plus encore, il y a chez moi cette profonde curiosité face aux parcours singuliers d'individus marginaux, ou à tout le moins, hors-normes, d'où mon attirance pour ces gens ayant décidé d'adopter un mode de vie alternatif. Aussi, je m'intéresse à comment les gens habitent un territoire et comment celui-ci les imprègne et les définit dans une certaine mesure. Ma démarche est donc le fruit d'éléments personnels qui touchent à mes intérêts et valeurs et qui témoignent de ma subjectivité.

### 3.2.1 Rapport aux personnes filmées

Pour moi, faire du documentaire, et plus encore du portrait documentaire, c'est avant tout une pratique de la rencontre. C'est aller voir et toucher par soi-même, c'est chercher à s'approcher de l'autre et entrer en relation avec lui afin qu'il s'ouvre et se révèle. Ainsi, par l'échange, je veux donner à voir et à réfléchir d'autres façons de vivre et de concevoir le monde. Raconter des histoires uniques puisées à même le réel est véritablement ce qui m'attire plus que tout de ce côté « entier » du cinéma. Je fais le choix épistémologique de m'intéresser aux individus et à la réalité de leur expérience, en cela mon approche est anthropologique.

La réalisation du film fut donc avant tout une expérience humaine enrichissante à vivre. Cela m'aura permis de rencontrer et d'apprendre à connaître ces êtres que j'apprécie et que je considère aujourd'hui comme de véritables amis. On se voit d'ailleurs assez fréquemment depuis que le projet est terminé. L'expérience et les relations que la réalisation du film aura engendrées s'insèrent dans mon propre parcours de vie.

---

<sup>42</sup> Bronislaw Manilowski. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Gallimard, Paris, 1989, p. 77

Cela m'emmène à poser une question théorique qui est centrale dans la pratique du cinéma documentaire : quelle est la bonne distance à établir et à maintenir entre un cinéaste et les protagonistes d'un film documentaire ? Est-ce que *Le Grand Cycle* aurait été plus intéressant s'il avait été tourné une fois cette relation qui s'est développée déjà établie ? Pierre et Janick auraient-ils été plus naturels devant la caméra ? Peut-être bien. Ou peut-être qu'au contraire, cette sensation de se faire raconter une histoire aurait été moins forte. En effet, Pierre et Janick m'ayant déjà raconté toutes leurs mésaventures avant le tournage, ils se seraient alors répétés pour la caméra, conscients que je savais déjà tout cela. Difficile à dire quel effet cela aurait donné.

Mais il est certain qu'en les connaissant mieux, j'aurais sans doute pu orienter davantage le tournage selon des thèmes déterminés à l'avance. Cette préparation nous aurait permis de sauver du temps, en tournage bien sûr, mais surtout en montage, où le film s'est réellement écrit, à partir du matériel qu'on avait glané en tournage.

### 3.2.2 Scénarisation documentaire

Pour mes prochains projets, je veux tourner moins, mais tourner mieux, réfléchir davantage avant de commencer à filmer. Par une plus importante fréquentation des sujets, apprendre à mieux les connaître avant de faire rouler la caméra. Penser à une structure de récit en me basant sur ce que j'aurai vu lors du repérage. Aller jusqu'à écrire de façon chronologique les séquences prévues dans la continuité du film. En procédant ainsi, je serais assurément plus apte à cibler les thèmes principaux à l'avance, les enjeux pour les personnages, leurs objectifs, leurs quêtes. Ce faisant, je pourrais provoquer plus aisément des situations où il est probable qu'il se passe quelque chose qui nous en apprendrait sur les personnages, en action, tout en faisant avancer l'histoire. Autrement dit, une meilleure préparation m'apparaît souhaitable pour mes prochains projets.

En ce sens, le cinéaste hollandais Johan van der Keuken expliquait comment il construit ses films documentaires. Il écrit tout d'abord la structure dramatique de l'histoire qu'il veut



raconter, un peu comme s'il écrivait un film de fiction. Ainsi, il part en tournage avec « sa liste d'épicerie », selon son expression, c'est-à-dire la liste des éléments qu'il lui faut absolument pour raconter son histoire. Pendant le tournage, il rature ces éléments de la liste au fur et à mesure qu'ils surviennent devant la caméra. Il s'assure ainsi d'avoir en main tous les « piquets » délimitant la structure du film pourrait-on dire. Après cela, bien sûr, il attrape au vol les perles qui surgissent du réel, ces imprévus utiles qui viennent enrichir et donner vie au film. Cette forme d'écriture m'apparaît de plus en plus nécessaire dans l'élaboration du discours d'un film documentaire, parce qu'un film est avant tout un objet de réflexion, qu'il soit documentaire ou de fiction, il demeure une construction. François Niney disait d'ailleurs : « La réalité est sans couture, un film c'est de la haute couture ».<sup>43</sup>

### 3.2.3 Rapport à l'image

Rétrospectivement, je dirais que *Le Grand Cycle* est peut-être un peu trop bavard. J'aurais aimé plus d'actions et d'interactions captées à l'improviste. Il faut dire que Pierre et Janick étant eux-mêmes photographes, ils ont une conscience énorme de l'image. En effet, ils sont soucieux de la qualité de la lumière, du beau cadrage et de tous autres éléments plastiques. Lors du tournage, ils semblent parfois déjà se voir au milieu de l'image en captation. Ou peut-être est-ce simplement un signe des temps, la marque d'une époque où chacun vit constamment dans un rapport de médiatisation; une époque où, dans la théâtralité du quotidien, chacun joue son rôle en déployant l'identité prescrite.

Ou peut-être manquait-il simplement ce petit quelque chose qui aurait pu faire oublier la caméra à Pierre et Janick, ce que Perrault évoquait quand, se référant à *Pour la suite du monde*, il disait : « Pour faire un bon film, il faut un marsouin ». Le cinéaste exprimant ainsi l'idée qu'il faut une diversion pour faire oublier au protagoniste la présence de la caméra :

---

<sup>43</sup> François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 15

« L'acte élimine, l'espace d'un instant, le regard que nous portons sur nous-mêmes »<sup>44</sup>. La pêche au marsouin devenant plus importante que le film qui est en train de se tourner, la caméra parvient alors à capter des scènes beaucoup plus réalistes et des personnages plus vrais parce qu'agissant et s'exprimant de manière plus naturelle. En plaçant ainsi les protagonistes dans des situations où l'action est tellement intense, ceux-ci sont à ce point absorbés par ce qu'ils font qu'ils en viennent à oublier qu'ils sont filmés. À l'inverse, « le rapport frontal à la caméra oblige la personne filmée à jouer le rôle qu'elle doit remplir socialement [...] en gardant un œil sur l'image qu'elle donne d'elle-même, comme face à un miroir »<sup>45</sup>.

En effet, en écoutant les *rushes*, on sent parfois que Pierre et Janick sont en train de produire une image d'eux-mêmes, une image qui se détache d'eux. Comme s'ils cherchaient à contrôler la représentation qu'ils projettent d'eux-mêmes. Cela dit, je pense qu'on a néanmoins réussi à capter certains moments où ils sont plus vrais et naturels et que c'est essentiellement ce qui a été conservé au montage.

### 3.3 Bilan

En somme, j'aurai abordé ce film un peu à la manière de l'art naïf, ou primitif, c'est-à-dire de façon instinctive, sans trop de références affirmées. C'est seulement à rebours que je mets des mots sur mon expérience et ma pratique, pour les besoins de l'exercice, en tentant d'analyser tant le film et les personnages que la démarche créative qui fut la mienne. En procédant ainsi, je voulais éviter de m'emprisonner dans des carcans théoriques, préférant laisser toute la liberté possible au film afin qu'il prenne vie en trouvant sa propre trajectoire.

---

<sup>44</sup> Nicolas Deschamps. *Entre art naïf et cinéma direct*. in *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, sous la direction de Paul Warren, L'Hexagone, Québec, 1999, p. 282

<sup>45</sup> *ibid*

Au final, le film constitue un regard que j'ai porté sur Pierre Bouchard et Janick Lemieux, un couple ayant choisi d'adopter un mode de vie inhabituel. J'ai tenté de filmer ces êtres plus grands que nature dans leur quotidien, là où ils sont eux-mêmes. En opérant une mise en récit des récits de vie qu'ils m'ont livrée, je les ai présentés à un moment précis de leur existence, un moment qui m'est apparu être une étape charnière dans leur vie, l'été 2010. C'est en partie pourquoi le film s'intitule *Le Grand Cycle*, parce que ce titre évoque les cycles de vie, les étapes, le temps, un point dans une trajectoire.

## CONCLUSION

Ce document est l'étape ultime qui vient fermer la boucle d'un long processus. Il marque la fin d'un cycle entamé à l'automne 2007. Je m'étais alors inscrit au programme de maîtrise en communication afin de prendre un temps d'arrêt pour me ressourcer et réfléchir à ma pratique comme cinéaste. Aussi, je voulais peaufiner mon approche filmique et donner plus de professionnalisme à mes films. Jusqu'alors, j'avais réalisé de petits films avec des amis, des courts métrages à micro-budget et autoproduits.

D'une part, en ayant accès au parc d'équipement de *Hexagram*, centre de recherche en arts médiatiques, j'ai pu réaliser *Le Grand Cycle* avec de l'équipement de pointe, et ce, tant pour le tournage qu'en post-production. Mais plus important encore, d'avoir réalisé ce projet dans le cadre d'un programme d'études m'aura surtout permis de prendre mon temps, celui de m'inspirer, de vivre l'expérience pleinement, d'élaborer le discours du film et enfin, de réfléchir à ma pratique. Par une démarche introspective et pour les besoins de l'exercice, à savoir la rédaction de ce document d'accompagnement, j'aurai levé le voile sur ma façon de procéder. À la lumière de ces réflexions, la principale conclusion que je tire de cette expérience concerne l'importance de consacrer le temps nécessaire afin d'être en mesure de m'approprier un projet. En ce sens, il apparaît pour moi essentiel de bien me préparer en apprivoisant davantage le sujet et les personnages avant de commencer à tourner.

Aussi, à l'avenir, je compte penser et réaliser mes projets de films en les développant plus profondément dans le temps et en filmant sur une plus longue période. Ainsi, je serai à même d'alterner différents cycles de tournage et de montage et développer plus finement le récit. J'aurai une meilleure idée de la façon la plus appropriée d'orienter le tournage selon le discours qui sera déjà en train de prendre forme en montage. Et puisque je n'ai pas envie de réaliser un seul film au deux ou trois ans, je dois apprendre à mener plusieurs projets de front,

c'est-à-dire fréquenter plusieurs personnes et tourner avec elles pour différents projets dans la synchronie.

Et s'il me prenait l'envie de développer un projet de fiction, je tenterai d'aller chercher chez les comédiens une part de ce qu'ils sont vraiment en me basant sur leur vécu et leur tempérament. Je chercherai ainsi à amenuiser la frontière parfois ténue entre le documentaire et la fiction ou du moins chercherai à jouer sur cette ambiguïté. Trop souvent, je trouve le cinéma de fiction beaucoup trop artificiel : trop de décor, de maquillage et de costumes et pas assez de sueur et de tripes. Ce qui m'intéresse, c'est avant tout la vie et le vécu des personnages. En ce sens, Pierre Perrault, encore, disait : « Je ne fais pas de cinéma pour faire des films, mais pour mieux connaître l'homme. [...] Je vais à l'homme et non au cinéma »<sup>46</sup>. Cette approche anthropologique de l'expérience cinématographique représente assez ma vision des choses.

Quand j'envisage la création et que je réfléchis à mes intentions pour les projets à venir, j'ai l'intuition, encore, qu'il me faut épurer et tendre vers plus de simplicité. Prendre le temps de faire le film d'une part, mais également ralentir le rythme interne de celui-ci, utiliser davantage de plans-séquences et diminuer le nombre de coupes au montage, question que l'on sente le temps s'écouler, qu'il s'inscrive dans chaque plan.

Mon cheminement heuristique sera ce qu'il a toujours été, j'avancerai tel un glaneur, ramassant çà et là des images et des sons, grappillant des histoires et des impressions. Et pour parvenir à trouver des perles là où je suis peut-être déjà passé maintes fois, il me faudra demeurer ouvert face à l'inattendu et apprendre à poser un regard nouveau sur ce qui m'entoure, voire explorer l'idée de tourner avec des gens que je connais déjà. Et qui sait, dans quelques années, peut-être même filmer à nouveau avec Pierre et Janick.

---

<sup>46</sup> Pierre Perrault. *Caméramages*. entrevue parue dans Séquences no. 34 (1963), L'Hexagone, Paris, 1983, p. 10



## BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc. *Éloge de la bicyclette*. Éd. Payot & Rivages, Paris, 2008, 93 p.
- Bertaux, Daniel. *L'enquête et ses méthodes : le récit de vie*. Armand Colin, Barcelone, 2005. 127 p.
- Balandier, Georges. « Essai d'identification du quotidien ». In *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. 74, Sociologie des quotidiennetés, 1983, pp. 5-12.
- Boilleau, Jean-Luc. *Symbolisme, don et politique*, publié dans *Plus réel que le réel, le symbolisme*, M.A.U.S.S., n° 12, 2<sup>e</sup> semestre, 1998, 324 p.
- Boily, Caroline. *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Université du Québec à Montréal, 2010
- Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Décanat des études avancées et de recherche, 1993, 110 p.
- Colleyne, Jean-Paul, et Catherine de Clippel. *Demain, le cinéma ethnographique?* Condé-sur-Noireau, Ed. Corlet, 1992, 202 p.
- Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (CQDC). *Pierre Perrault*, 2<sup>e</sup> édition, Montréal, 1971, 58 p.
- Coulombe, Michel, et Marcel Jean. *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Boréal, Montréal, 1988, 530 p.
- Dassié, Véronique. *Objets d'affection : une ethnologie de l'intime*. Éd. CTHS, Paris, 2010, 367p.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1 : Arts de faire*. Gallimard, Paris, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1980).
- *L'invention du quotidien. 2 : Habiter, cuisiner*. Gallimard, Paris, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1980).
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Les Éditions De Minuit, Paris, 1985. 379 p.
- Leahey, Jean, et Céline Yelle. *Histoires de liens, histoires de vie : Lier, délier, relier*. L'Harmattan, Paris, 2003, 269 p.
- Foglia, Pierre. *Trois livres*. La Presse, 11 décembre 2012.  
<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/pierre-foglia/201212/10/01-4602655-trois-livres.php>
- Fottorino, Éric. *Petit éloge de la bicyclette*. Gallimard, Paris, 2007, 135 p.

- Frediani, Marcelo. *Sur les routes : le phénomène des New Travellers*. Imago, Paris, 2009.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Nathan, Paris, 2002, 351 p.
- Garneau, Michèle. *Le coup de hache du réel : cinéma de Pierre Perrault. Pour une esthétique du cinéma québécois*. Thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, janvier 1997.
- Laferrière, Dany. *L'énigme du retour*. Boréal, Montréal, 2009, 288 p.
- Lalivé d'Épinay, Christian. « La vie quotidienne : essai de construction d'un concept sociologique et anthropologique ». in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. 74, Sociologie des quotidiennetés, 1983, pp. 13-38.
- Larouche, Michel. *Une nouvelle écriture du vécu*. in *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, sous la direction de Paul Warren, L'Hexagone, Québec, 1999, p.333.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps*. Presses universitaires de France, Paris, 2010, 330 p.
- Le Breton, David. *Passions du risque*. Éd. Métailié, Paris, 1991, 185 p.
- Mailhot, Amélie-Anne. *Penser l'encirculation à travers le geste épistémologique de Pierre Perrault*. Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, p. 27 mémoire de maîtrise en sciences politiques, UQAM, 2011, 86 p.
- Manilowski, Bronislaw. *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Gallimard, Paris, 1989, 606 p.
- Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Les 400 coups, Laval, 1997, 351 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*, Galimard, Paris, 1964, 360 p.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. De Boeck, Bruxelles, 2002, 347 p.
- L'œuvre de Pierre Perrault, la trilogie de l'île-aux-Coudres : Textes et témoignages*. Coll. « Mémoire », Montréal : Office national du film du Canada (ONF), 2007, 104 p.
- L'œuvre de Pierre Perrault, le cycle abitibien : Textes et témoignages*. Coll. « Mémoire », Montréal : Office national du film du Canada (ONF), 2009, 104 p.
- Penn, Robert. *It's all about the bike : The pursuit of happiness on two wheels*. Penguin Books, Londres, 2010, 199 p.
- Perrault, Pierre. *Caméramages*. L'Hexagone, Paris, 1983, 127 p.
- , *Cinéaste de la parole*. L'Hexagone, Montréal, 1996, 343 p.
- , *Nous autres icitte à l'île*. L'Hexagone, Québec, 1999, 247 p.

Rautenberg, Michel. *Déménagement et culture domestique. Terrain* [En ligne], 12 | 1989, mis en ligne le 18 juillet 2007. URL : <http://terrain.revues.org/3333>

Roy, André. « Rétrospective Agnès Varda : l'art de glaner et de bricoler le réel ». *24 images*, n° 123, 2005, pp. 4-5.

Vieille Marchiset, Gilles, et Thierry Wendling, 2010. *L'écriture du sport. Entretien avec Marc Augé. ethnographiques.org*, Numéro 20 - septembre 2010 [en ligne].  
<http://www.ethnographiques.org/2010/Vieille-Marchiset,Wendling2>

Warren, Paul. *Pierre Perrault, cinéaste-poète*. L'Hexagone, Québec, 1999, 435 p.

## FILMOGRAPHIE

- Depardon, Raymond. *Profils Paysans. Chapitre 1 : L'Approche*. France, 2001.
- . *Profils Paysans. Chapitre 2 : Le Quotidien*. France, 2005.
- . *Profils Paysans. Chapitre 3 : La vie moderne*. France, 2008, 88 min.
- Lafond, Jean-Daniel. *Les traces du rêve*. Québec, 1986, 95 min 22 s.
- Marker, Chris. *Sans soleil*. France, 1983, 100 min.
- Perrault, Pierre et Bernard Gosselin. *Un royaume vous attend*. Québec, 1975, 109 min 55 s.
- Perrault, Pierre et Michel Brault. *Pour la suite du monde*. Québec, 1962, 105 min 22 s.
- Perrault, Pierre. *C'était un Québécois en Bretagne, Madame!* Québec, 1977, 57 min 22 s.
- . *En voile bas et en travers*. Québec, 1983, 56 min 48 s.
- . *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi*, Québec, 1980, 110 min 3 s.
- . *Le règne du jour*. Québec, 1967, 118 min 19 s.
- . *Les voitures d'eau*, Québec, 1968, 110 min 33 s.
- . *Un pays sans bon sens*, Québec, 1970, 117 min 7 s.
- . Wenders, Wim. *Paris Texas*. Allemagne/France/Royaume-Uni/États-Unis, 1984, 147 min.
- . *Tokyo-Ga*. Allemagne, 1985, 92 min.